

# التصوير الإسلامي في الهند

## الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية



تأليف  
د. منى سيد علي حسن









بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إلى روح والدي

سيد علي حسن

إلى روح أستاذي الأستاذ الدكتور

حسن الباشا

منى سيد علي حسن



جامعة القاهرة  
كلية الآثار  
قسم الآثار الإسلامية

# التصوير الإسلامى فى الهند

الصور الشخصية فى المدرسة  
المغولية الهندية

تأليف

د. منى سيد على حسن



**الكتاب : التصوير الإسلامى فى الهند**

الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية

**المؤلفة : د. منى سيد على حسن**

**رقم الطبعة : الأولى**

**تاريخ الإصدار : ١٤٢٣هـ - ٢٠٠٢م**

**حقوق الطبع : محفوظة للنشر**

**الناشر : دار النشر للجامعات**

**رقم الإيداع : ١٧٢٥٣ / ٢٠٠١**

**الترقيم الدولى : ISBN: 977-316-074-2**

**العدد : ٢ / ١٢٢**



**دار النشر للجامعات - مصر**

ص . ب ١٣٠ محمد فريد ١١٥١٨ القاهرة، تليفاكس: ٤٥٠٢٨١٢



## المحتويات

الموضوع	الصفحة
مقدمة .....	٧
تمهيد : الأباطرة المغول ورعايتهم للفن .....	١٣
<b>الباب الأول : الدراسة الوصفية</b>	
تمهيد .....	٣٥
الفصل الأول: الصور الشخصية لحكام المغول في القرن السادس عشر الميلادي .....	٤٣
الفصل الثاني: الصور الشخصية لحكام المغول في القرن السابع عشر الميلادي .....	٩١
الفصل الثالث: الصور الشخصية للأمراء والنبلاء والفرسان وكبار رجال البلاط .....	١٨١
الفصل الرابع: الصور الشخصية للنساء في العصر المغولي الهندي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين .....	٢٦١
<b>الباب الثاني : الدراسة التحليلية</b>	
الفصل الأول: أنواع الصور الشخصية وأساليبها وطرق تنفيذها .....	٢٩٧
الفصل الثاني: التفاصيل في الصور الشخصية .....	٣١٣
الفصل الثالث: التأثيرات المختلفة على مدرسة التصوير المغولي الهندي .....	٣٤٣
الفصل الرابع: المصورون .....	٣٦٧
الخاتمة .....	٤١٧
المراجع العربية .....	٤٢٣
المراجع الأجنبية .....	٤٢٥
أولاً: الأشكال .....	٤٣١
ثانياً: اللوحات .....	٤٥٧







## مقدمة

اجتازت المدرسة المغولية الهندية الزمن على مدى القرون التي انتشرت فيها ، وأصبح لها أسلوبها المميز سواء في الأسلوب أو اللون أو الشكل ولا شك أن الصور الشخصية قد تحولت في عصر هذه المدرسة إلى فن له أهميته في بلاد الهند الممتدة ، فقد جذب هذا التنوع من الصور الانتباه إلى ما فيه من أوجه الجمال سواء من حيث الألوان القوية ، أو الملامح الصادقة ، أو التعبيرات المطابقة لموضوع الصورة ، وقد حل كل ذلك محل الأساليب المحلية التي كانت تعرف بالأساليب الراجبوتية في جوجارت بل وفي منطقة راجستان بالكامل (ميوار ، ويوندي ، وكوفا ، جودهبور ، بيكاتر ، وحارميور ، وكيشا نجاروه) . واختفى على أيدي أباطرة المغول وفنانهم الأسلوب التقليدي في رسم الإنسان ، فقد اختفت الرؤوس المسطحة في المناظر الجانبية ، وكذلك الامتداد الطولي بين الأنف والأذن والملابس ذات الألوان الزاهية التي قد لا تتطابق مع الواقع ، واختفت أيضاً الخلفيات الهندسية البسيطة ، التي كانت تمثل في معظم الأحيان برجاً أو كوخاً ذا قبة أو سقف جمالوني في حديقة أو غابة ، وحلت محله أساليب متقدمة في رسم الخلفيات سواء أكانت مباني قصور ، أم أسوار مدن أم أماكن داخلية غنية بالتفاصيل ، وحل في الصورة المغولية الشخصية طابع الدولة والسلطان والتعبير عن قوة الحاكم وحكمته . واستلهم المصور المغولي في صورته الشخصية للحاكم أفكاراً جديدة استلهم أكثرها من واقع العصر المغولي في الهند ، مثل التعبير عن وقار الحاكم وحكمته وقوته ، وأحل هذه الأفكار محل تعبيرات الشجاعة والحب والمواطفة الجياشة التي كانت تتميز بها الصورة في المدرسة المحلية . ولاشك أن ديانة الإسلام ألهمت المصور من الأفكار التي حلت بالتدريج محل الأفكار المستوحاة من عبادة كريشنا ، وكانت الأخيرة مصدر إلهام للشعراء والرسامين على حد سواء فقد كانت أكثر الصور انتشاراً هي صورة كريشنا وهو يعزف على المزمار (الفلوت) .

وظهرت في الصورة الشخصية المغولية أفكار جديدة وهي ظهور الشخصيات الدينية في حماية الأباطرة المغول أو أمرائهم سواء كان ذلك في الأماكن البسيطة مثل: الجبال والغابات أو في داخل القصور ، حيث الأفاق المعمارية الرخية والأروقة الهائلة الحجم وأعمال الرخام الجميلة ، وكلها أمور ساقها المصور للتعبير عن عظمة الدين الجديد وكانت في مقابل ما كان سائداً في بلاد الهند . كما اختفت من الصور المغولية مناظر زعماء القبائل وحكام المقاطعات وهم في أوضاع تصور مشاهد الحب الجارف ، وعواطف الرجل والمرأة في أوضاع وأشكال مختلفة وحل محلها صور شخصية تمثل الحاكم أو أحد أفراد البيت المغولي ولكن في مناظر



وتصاوير أقل إظهاراً للعواطف الجياشة ، وفي طابع أكثر أرستقراطية ، واللوان أكثر هدوء ، وإن كانت ملابس المرأة الهندية وكذلك ملامحها معبرة عن العصر المغولي الجديدة سواء في رسم المرأة الطويلة الجميلة التي ترتدى ملابس مليئة بالجوهرات ، وبصفة عامة فإن الصور ملونة بالألوان الفاتحة التي حلت محل الألوان القاتمة تدريجياً ، بيد أن المصور قد لجأ إلى موضوعات عاطفية ترقق المشاعر تجاه المرأة ويبدو ذلك جلياً في تصاوير المرأة الحزينة ، المرأة المنتظرة ، المرأة الوحيدة ، وغير ذلك من الموضوعات التي حلت محل صور المرأة في الفنون المحلية .

كما استمر ظهور الحيوانات الملكية مثل : الأفيال والنمور والأسود كجزء من الصورة المغولية الهندية .

وبصفة عامة فقدت هذه الحيوانات طابعها الوحشي الذي كانت ترسم به في الفنون المحلية ، وظهرت في تكوينات أكثر أرستقراطية حتى وإن كانت جزءاً من مناظر الصيد .

وابتعد المصور المغولي عن تصوير الطبيعة الموحشة المتمثلة في الغابات والأحراش والسماء المليئة بالغيوم والرعد والبرق إلى رسم الطبيعة المسالمة والافق المتعددة الألوان في تعبيرات أكثر رومانسية (عاطفية) من ما كان عليه الأمر في الصورة المحلية . وعلى ما يبدو أن زعماء القبائل كانوا يخرجون إلى الصيد في الغابات الحقيقية ، أما أمراء وأباطرة المغول فكانوا يخرجون إلى أماكن الصيد الملكية التي كانت عبارة عن حدائق حيوان مفتوحة فلا توجد في الصورة المغولية معارك شرسة بين الأفيال وبين الصياد والنمور والأسود واهتم المصور المغولي بإبراز قوة الإمبراطور الصياد ، الذي كان يظهر جسمه كاملاً في معظم الأحوال ، بينما كان لا يبدو من الصياد في الفنون المحلية سوى رأسه في معظم الأحوال وهي تبرز من خلال الغابات المتوحشة . وزخرت الصور الشخصية المغولية بمناظر طبيعية تنافس المناظر الطبيعية في الصورة الأوروبية المعاصرة ، فقد حلت في الصورة المغولية روائع الياسمين حول الإمبراطور أو الحاكم محل الرائحة الزهرية للنمور والحيوانات المتوحشة التي غلبت على الصورة المحلية .

وعلى الرغم من أن الصور الشخصية هي أهم ما ترك المصور المغولي الهندي خاصة وأن فن رسم الصور الشخصية لم يعرفه التصوير الإسلامي بينما كان فن الصور الشخصية مزدهراً في أوروبا منذ القرن الثالث عشر الميلادي ، حيث استطاع المصور الأوروبي أن ينجح في رسم الصور الشخصية وأن يتقنها إتقاناً عظيماً ولم يبدأ المصور المسلم في ذلك بنجاح إلا منذ القرن الخامس عشر الميلادي ، وإن كانت هناك محاولات مبكرة لا نستطيع أن



لهم بصحتها مثل صورة يدر الدين لؤلؤ في صدر كتاب الأغاني أو حتى تلك الصور المنقوشة على المسكوكات والتي قيل إنها لخلفاء أمويين (عبد الملك بن مروان) وعباسيين (الخليفة المقتدر) وعلى أية حال فإن الصور الشخصية في العصور الإسلامية السابقة على عصر المغول في الهند لا يمكن أن تقارن بالمستوى للتميز الذي وصلت إليه الصورة الشخصية في أيام المغول بالهند ، وإن كنا لا بد أن نشير إلى أن فنانين أمثال بهزاد أو سلطان محمد ومعين وفروخ بيك وأقارضا ومحمدي ، ورضا عباس كان لهم دور في التمهيد للنهضة التي شهدتها فن رسم الصور الشخصية في الهند أيام المغول . وكما سوف يأتي في التمهيد بالتفصيل ، نشير إلى أهمية دور راعي الفن ، ذلك أن اهتمام أباطرة المغول برعاية المصور وفن التصوير وخاصة التصوير الشخصي ، كان له في رأينا أبلغ الأثر في نهضة هذا النوع من الفن ، بل وصل الأمر إلى أن الإمبراطور أكبر كان يعتقد بأن هذه الصور الشخصية وسيلة من وسائل الخلود بقوله : « إن الذين قضوا نحبهم قد أعيدت إليهم الحياة من جديد ومن لا يزال منهم على قيد الحياة قد وعدوا الخلود » .

ولم يكن دور خلفاء أكبر أقل تأثير منه على فن التصوير . وبالرغم من دور التصوير الشخصي الهام في حياة أباطرة المغول بالهند ، إلا أنه لم تفرد له رسائل علمية خاصة بالموضوع ، وهذا ما دفعني إلى الكتابة في هذا الموضوع الغني المثير المرهق .

وقد قمت وتحت إشراف وتوجيهات أستاذي الأستاذ الدكتور حسن الباشا بتقسيم الموضوع إلى جزأين رئيسيين ، الجزء الأول ويشتمل التمهيد وحرصت على ألا يكون مقدمة تاريخية بالمعنى التقليدي ، وإنما جعلته يتناول أهمية دور رعاية الفنون من أباطرة المغول في نهضة فن الصور الشخصية ، كما ألفت الضوء على الجوانب الخاصة بالذوق الفني لهؤلاء الأباطرة وإسهامهم في تشجيع فن التصوير وأسباب ذلك ونتائجه على المصور والصور الشخصية ثم أعقبت ذلك بدراسة لعدد ضخم من الصور الشخصية ، وحرصت أن تكون دراستي لها متكاملة بمعنى تناول الصور من كافة الجوانب وذلك من خلال تمهيد تناولت فيه فلسفة الدراسة الوصفية وجوانبها ، ثم أعقبت ذلك في الفصل الأول دراسة للصور الشخصية لحكام المغول في القرن السادس عشر الميلادي وحتى عصر أكبر ثم أعقبت ذلك في الفصل الثاني بدراسة للصور الشخصية لحكام المغول في القرن السابع عشر الميلادي أي منذ عصر جهانگیر حتى نهاية القرن السابع عشر الميلادي ، وفيها قمت بدراسة صور الحكام وكذلك بعض الأمراء وحكام المقاطعات والقواد العسكريين ، ثم تلى ذلك الفصل الثالث من الدراسة الوصفية وقمت فيه بدراسة صور النساء في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين وبعد الدراسة الوصفية الوافية انتقلت إلى الدراسة التحليلية التفصيلية والتي

اشتملت على أربعة فصول رئيسية ، الفصل الأول وقد أفردته لأنواع الصور الشخصية وأساليبها وطرق تنفيذها .

ثم تعرضت في الفصل الثاني للتفاصيل الدقيقة في الصورة الشخصية وكيف نفذ المصور ملامح الوجه ونقلها بصورة طبيعية مثل تفاصيل رسم الوجوه ( العينان والأنف والحاجبان والشارب واللحية والذقن والأذنان ، ثم ما يرتديه الشخص في الصورة من ملابس على الرأس والجسم والقدمين بمختلف أشكالها وألوانها وكذلك ما تحلى به من حلى وزينة أو ما أمسك به من أدوات حربية مثل السيوف والخناجر والدروع كما أبرزت قطع الأثاث الداخلية والخارجية وأما الفصل الثالث فقد أفردته للتأثيرات المختلفة على الصورة الشخصية المغولية الهندية وخاصة التأثيرات الأوروبية، وقمت في الفصل الرابع بدراسة تحليلية لعدد من المصورين المهمين في مجال الصورة الشخصية وقد شملت هذه الدراسة أعمالهم وإنتاجهم الفني وأساليبهم الفنية من خلال هذه الأعمال ، ثم تلى ذلك النتائج التي توصلت إليها في هذا البحث وحرصت على إبراز أهم هذه النتائج .

وكما أسلفت فإن الموضوع الخاص بالصور الشخصية صعب ، خاصة وأنه لم تفرد له دراسات خاصة به ، بالإضافة إلى أن دراسة التصوير الهندى من الأمور شديدة التعقيد ، لأن من يتصدى له لا بد أن يلم بجوانب الحياة المختلفة في بلاد الهند سواء أكانت الحياة الثقافية أو الدينية أو الاجتماعية ، حتى يكون فهمه لموضوعات التصوير أشمل وفي نفس الوقت يستطيع تفسير الكثير من هذه الموضوعات ويرر ظهورها على النحو التي ظهرت عليه .

ولقد قمت بالاستعانة بكل ما كتب عن التصوير الهندى وإن كان ما تناول منه التصوير الشخصى شبه معدوم . وذيلت الكتاب بقائمة لأبرز المراجع العربية والأجنبية التي قمت بالاستعانة بها في كتابي وفي النهاية لايسعنى إلا أن أتوجه بالشكر والعرفان لأستاذي الجليل الأستاذ الدكتور حسن الباشا على ما بذله معى من جهد استغرق ما يقرب من ست سنوات ، وهى سنوات إهداء هذا الكتاب، فله منى الشكر والتقدير . كما أتقدم بجزيل الشكر والتقدير للأستاذ الدكتور حسين عبد الرحيم عليوة العميد الأسبق لكلية الآداب جامعة المنصورة كما أتوجه بالشكر والتقدير للأستاذ الدكتور رأفت محمد النبراوى عميد كلية الآثار- جامعة القاهرة.

وفي النهاية إن كنت قد وفقت فيما هدفت إليه فالفضل لله وحده ، وإن كان عملى يشوبه تقصير فالكمال لله وحده .



**تَهْنِئَة**  
**الاباطرة المغول ورعايتهم للفن**  
**فى الهند**





## الاباطرة المغول ورعايتهم للفن

### فى الهند

يقصد بعصر أباطرة المغول فى الهند تلك الدولة التى أقامها ظهير الدين محمد بابر حفيد تيمور لك و جنكيز خان فى أوائل الربع الثانى من القرن العاشر الهجرى ، السادس عشر والسابع عشر الميلادى<sup>(١)</sup> . وقد حكمت هذه الأسرة فى بلاد الهند أكثر من ثلاثة قرون ، تعاقب عليها أكثر من حاكم هم : بابر<sup>(٢)</sup> ، همايون<sup>(٣)</sup> ، أكبر<sup>(٤)</sup> ، جهانگیر<sup>(٥)</sup> ، شاه جيهان<sup>(٦)</sup> ، وأورانغزيب<sup>(٧)</sup> ، ثم مجموعة من خلفاء أورانغزيب من حكام الولايات<sup>(٨)</sup> .

وعلاقة المسلمين بالهند أقدم من دولة المغول فيها ، إذ أن التجار العرب قد عرفوا سواحل شبه القارة الهندية ، وتزايد نفوذهم فيها بمرور الزمن<sup>(٩)</sup> ، كما سمع لهم الحكام المحليون بالانتقال ببضائعهم التجارية من المدن الساحلية إلى المدن الداخلية ، كما كانوا يتقلون ببضائعهم التجارية من ميناء إلى ميناء بسفنهم التجارية .

ومعلوم أن بداية الفتوحات الإسلامية لشبه القارة الهندية ترجع إلى الفترات المبكرة من العصور الإسلامية ، وربما بدأت فى عهد عمر بن الخطاب حيث خرجت حملات من البحرين وعمان إلى بعض سواحل الهند ، وعلى مقربة من ميناء كراچى وبمباى ، لكن الخليفة نهى عامله على البحرين « الحكم بن أبى العاص » عن المضى فى هذه الحملات حرصاً على جنود المسلمين ومخافة من أن يضيعوا فى البحر<sup>(١٠)</sup> .

(١) أحمد محمود السلاتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، القاهرة ١٩٥٩م ، جزء ٢ ، ص ٣٤٢ .

(٢) بابر : حكم فيما بين ٩٣٢ هـ - ٩٣٧ هـ / ١٥٢٦ م - ١٥٣٠ م .

(٣) همايون : حكم فيما بين ٩٣٧ هـ - ٩٤٦ هـ / ١٥٢٠ م - ١٥٢٩ م .

(٤) أكبر : حكم فيما بين ٩٦٣ هـ - ١٠١٤ هـ / ١٥٥٦ م - ١٦٠٥ م .

(٥) جهانگیر : حكم فيما بين ١٠١٤ هـ - ١٠٣٧ هـ / ١٦٠٥ م - ١٦٢٧ م .

(٦) شاه جيهان : حكم فيما بين ١٠٣٧ هـ - ١٠٦٨ هـ / ١٦٢٨ م - ١٦٥٨ م .

(٧) أورانغزيب : حكم فيما بين ١٦٠٨ هـ - ١٦٥٨ هـ .

(٨) من أشهر هؤلاء الحكام بهادر شاه ، ميهاندلر ، فرخسير ، محمد شاه .

(٩) محمد نصر مهنا : الإسلام فى آسيا منذ الغزو المغولى ، الإسكندرية ١٩٩١م ، ص ٣٩٨ .

(١٠) انظر : البلاذرى : فتح البلدان ، ص ٤٣٨ .

حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السيسى ، جزء ٢ ، ص ٢٥٢ .

عصام عبد الرحوف الققى : بلاد الهند فى العصر الإسلامى ، القاهرة ١٩٨٩م ، ص ٩ - ١٢ .

Lane Pool : Medieval India, PP. 8 - 10 .

Chand : Influence of Islam in India, PP. 32 - 33 .

Panikar : A survey of India, PP. 122 - 123 .

وبذلك اندمج كل من النشاط التجارى والحربى للمسلمين بنشر الإسلام فى شبه القارة الهندية فالتجار المسلمون تزوجوا من نساء الهند وكثر إنجابهم واعترفت بهم الحكومة المحلية سواء فيما يتعلق بثقونهم الدينية أو معاملاتهم الاجتماعية والاقتصادية<sup>(١)</sup> ، ويبدو أن تحقيق المسلمين لإنجازات تتعلق بنشر الدين فى بلاد الهند أدى إلى استمرار الحملات منذ عصر الراشدين مروراً بالعصرين الأموى<sup>(٢)</sup> ، والعباسى<sup>(٣)</sup> . . على أن ضعف الدولة العباسية أدى إلى انشطار إمارات المسلمين فى السند<sup>(٤)</sup> ، إلى أن جاء محمود الغزنوى<sup>(٥)</sup> فأوغل فى فتح الكثير من أقاليم الهند ، أما الغوريون<sup>(٦)</sup> فقد توغلوا فى الهند حتى استولوا على دلهى وعرفوا باسم ملوك الهند رغم أن سيطرتهم الفعلية كانت على القسم الشمالى فحسب .

ثم تعاقب على الهند ملوك من أسرات مختلفة امتدت سلطتهم إلى جميع أنحاء الهند ، كما أخذ أمراء المقاطعات يستقلون فى حركات انفصالية . وأعقب ذلك غزو المغول واستيلاؤهم على البلاد وإخضاع الأمراء لسلطانهم .

والمصادر والمراجع التاريخية التى تناولت فترات تواجد المسلمين فى شبه القارة الهندية ، وكذلك التى تناولت حكم دولة المغول كثيرة ومتنوعة نشير إلى بعضها على سبيل المثال لا الحصر<sup>(٧)</sup> .

(١) أحمد محمود الساداتى : المرجع السابق ، ج ٢ ، ص ٣٠١ .

(٢) البلاذرى : المصدر السابق ، ص ٤٤٦ .

(٣) حسن إبراهيم حسن : المرجع السابق ، جزء ٢ ، ص ٢٥٢ .

(٤) عصام عبد الرؤوف : المرجع السابق ، ص ١١ .

(٥) المرجع نفسه : ص ١٣ .

(٦) Lane Pool : Op. Cit., P. 34.

(٧) أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، ٢ جزء ، ١٩٥٧م - ١٩٥٩م .

برتولد شبولر : العالم الإسلامى فى العصر المغولى ، ترجمة : خالد أسعد ، دمشق ١٩٨٢م .

محمد نصر مهنا : الإسلام فى آسيا منذ الغزو المغولى ، دراسة فى تاريخ العلاقات الدولية والإقليمية ، الإسكندرية الطبعة الأولى ، ١٩٩٠م - ١٩٩١م .

أحمد أمين : ظهور الإسلام ، جزءان ، القاهرة ١٩٤٥م .

حسن إبراهيم حسن : تاريخ الإسلام السياسى ، ٤ أجزاء .

حسن أحمد محمود : الإسلام فى آسيا الوسطى .

جوستاف ليون : حضارات الهند .

آدم متر : حضارة المسلمين .

عصام الدين عبد الرؤوف الفقى : بلاد الهند فى العصر الإسلامى .



ونتيجة لكثرة ما كتب عن التاريخ السياسى للمسلمين ودولتهم فى الهند ، أحول فى هذا التمهيد التركيز على علاقة حكام الهند من أباطرة المغول بالفن ومدى رعايتهم له ، لما لذلك من أهمية فى توضيح موضوع الدراسة ، باعتبار أن شخصية رعاة الفن من أهم العناصر فى نشاط الحركة الفنية وازدهارها فى أى فترة من الفترات ، بالإضافة إلى أن مقارنة الأوضاع الفنية فى بلاد الهند قبل أباطرة المغول كانت مختلفة عن فترات حكمهم التى اتسمت بصفة عامة بازدهار فنى لم يسبق له مثيل فى تاريخ شبه القارة الهندية . ومن ثم كان لابد من إلقاء الضوء على هؤلاء الحكام وتناول دورهم فى الحركة الفنية .

وأول الشخصيات المهمة فى تاريخ الدولة المغولية هى شخصية الإمبراطور بابر مؤسس الدولة . وبادئ ذى بدء فإن إسهام بابر فى الحركة الفنية لابد أن يكون أقل من خلفائه ذلك لكونه مؤسساً للدولة ، انصرف اهتمامه إلى مسائل حرية ومشاكل سياسية قبل عملية استقرار الدولة .

ولد بابر فى ١٤٨٢ م ، وأبوه هو عمر شيخ ميرزا صاحب فرغانة<sup>(١)</sup> ، وسمى عند مولده باسم ظهير الدين محمد ولقب من قبل عشيرته بـ «بابر»<sup>(٢)</sup> . واختلطت الدماء التركية بدماء المغول فى شخصية بابر ، فأبوه حفيد تيمور لىك التركى ، وأمه هى ابنة يونس خان مغولستان . وعندما مات أبوه عمر شيخ ميرزا تولى بابر السلطة وهو بعد فى مرحلة الصبا لم يتجاوز الثانية عشرة من عمره مما أدى إلى طمع الجميع فى ملك هذا الصبى وخاصة عميه

Cambridge : History of India, 5 Vol. Cambr. Uni. 1922 - 29 .

Garrat, G.T.: The Lagacy of India, Oxford 1938 .

Lane Pool : Medieval India, London 1916 .

Le Ban Gustav : Les Civilisations d'l'Inde, Paris 1887 .

Mareland, W.H. & Chattarjee A. Ashant : History of India, London 1936 .

Muller : Der Islam in Morgen und Abend land, Berlin 1887 .

Dchassan Baren C. : Histoire des Mongols, Amesterdam 1852 .

Garret Ed.: Mughal Rule in India 1930 .

Howerth, H. : History of the Mongols, 3 Vols., London 1846 .

Morel : AShort history of India, London 1890 .

Prasad : AShort history of Muslim rule in India, London 1933 .

(١) هو عمر الشيخ ملك فرغانة ابن أبى سعيد بن ميران شاه بن تيمور ، أمه كذلك تنحدر من أسرة جنكيز خان إذ أنه أبى بابر حفيد جغتاي ثنى أبناء جنكيز خان .

(٢) وينطق أحيانا « بير » ، معناها فى اللغة الهندية « النمر » .

أحمد ميرزا ، ومحمود ميرزا<sup>(١)</sup> . ومرت بياير أحداث جسام تعرض فيها لمتاعب جمّة ، وقاتل على جبهات مختلفة ، وحقق انتصارات<sup>(٢)</sup> . وبالتالي كان لذلك كله آثاره على شخصية هذا الرجل التي لم تعرف اليأس أبداً ، ويتذكر هذه الأيام وما مر به من أزمات بقوله في مذكراته : « أنه منذ تولى العرش عام ٨٩٩ هجرى حتى عام ٩٣٣ هجرى ، أى فى مدى خمسة وثلاثين عاما لم يقض شهر رمضان عامين متتاليين بمكان واحد »<sup>(٣)</sup> .

وتكتمل فى بابر شخصية المغامر الذى يتسلق أسوار مدينة سمرقند بمائتين وأربعين رجلا ، أو يقطع جبال الهندكوش فى وسط الشتاء القارس ، مع شخصية الأديب رقيق الحس مرهف المشاعر ، فيروى عنه أنه كان يقرض الشعر بالتركية والفارسية . ومن أهم آثاره مذكراته التى كتبها ولا تخلو من صراحة الشجعان فى معظم فصولها . وقد كتبها باللغة التركية ثم ترجمت إلى الفارسية ، وقام بترجمتها عبد الرحيم ميرزا خان فى عهد أكبر ومن الفارسية ترجمت إلى عدة لغات أوروبية<sup>(٤)</sup> .

ومن الناحية الجسمانية كان بابر رجلا قويا حتى أنه يستطيع حمل رجلين كل رجل بذراع والسير بهما مسافات طويلة ، كما كان يستطيع البقاء على ظهر حصانه ثمانين ميلا أو أكثر دون أن يدركه التعب<sup>(٥)</sup> . ويذكر المؤرخون أنه كان مفرطا فى شرب الخمر على عادة أهل زمانه . ويبدو أن إدمانه الخمر كان سببا فى التعجيل بحياته القصيرة . كما يروى فى هذا

(١) الساداتى : المرجع السابق ، ص ٤٠ .

(٢) يعتبر بابر فى نظر التاريخ أحد العظماء الذين يندر وجودهم من الناحية العسكرية فقد تغلب على جيش اللودى باثنى عشر ألفا من الجنود ، وبالرغم من خيانة حاكم لاهور له بعد أن استدعاه ، كما تغلب على الجيوش الجرارة التى حسمها ملوك الهند الخاضعين على ملكهم من الضياع ، حتى استطاع أن يؤسس دولته .  
بابر نامه : ص ٣٣ .

(٣) الساداتى : المرجع السابق ، ص ٤١ .

(٤) يقول الفيلسوف الفرنسى رينان عنها : « أن هذا التاريخ تظهر عليه مسحة الصلوق فى الرواية وعندما يفكر الإنسان أنه محرر تلك الوقائع بذلك اليان السليق هو مؤسس دولة من أعظم دول العالم لا يعود قادرا على ترك الكتاب فى يده ، فتجد فى تلك الأسطر كلاما معقولا مع أصالة الرأى ورقة الطبع وشدة الجلد وبالإجمال تجلّى من كلامه حرية الفكر والدعاء والعدل وعدم الاتقياد للأوامر .

عبد العزيز النمر : تاريخ الإسلام فى الهند ، ط ١ ، بيروت ١٩٨١ م ، ص ٢٣٧ .

وقد أشار جوستاف ليون فى كتابه حضارة الهند إلى هذه المذكرات بقوله : « أنها تشبه تفاسير يوليوس قيصر وهى نموذج حسن فى الأدب ، فبابر هذا الجبار هو سليل جنكيز خان أقام شأنه شأن أجداده أجيالا من الروس المقصولة ومع ذلك كان أدبيا رقيقا يتكلم الفارسية والمغولية والعربية » .

جوستاف ليون : حضارة الهند ، ص ٤٣٥ .

(٥) النمر : المرجع السابق ، ص ٢٣٩ .



الصدد أنه صنع حوضاً من المرمز للخمر وكان يجلس على حافته مع ندمائه يشربون ويتبادلون الشعر ، ومع ذلك كان هذا الرجل ورعاً ، فيروى أنه كان يحافظ على الصلاة ، كما كان يصوم كل يوم جمعة من كل أسبوع<sup>(١)</sup> .

على الرغم مما سبق ، وجد بابر الوقت ليتذوق الأعمال الفنية ، فأظهر استيائه من عمارة الهند ، وشكل المباني بها ، وبلغ ولعه بالعمارة والإنشاء أنه كان يستخدم ألوا من مهرة النحاتين والبنائين ليقيموا له منشآت من قصور ومساجد وحمامات وناقورات وخزانات للمياه في أكرا وسكري وبيانه ودهوليوز وكواليار وكول . . وما زالت المساجد الثلاثة في باني بات وسنبل وحصن اللودهيين بأكرا تنهض شاهداً على جهوده في هذا المجال<sup>(٢)</sup> .

ويبدو أن ثقافة هذا الرجل الفنية وشغفه بالفن خاصة فن العمارة قد دفعه إلى أن يرسل إلى «سنان» المعماري العثماني الشهير كي يأتي إلى بلاد الهند أو يمدّه ببعض من تلاميذه ، ويبدو أن سنان هذا لم يجبه إلى طلبه وذلك لعدم ظهور آثار معمارية له في بلاد الهند<sup>(٣)</sup> .

وإحساس بابر الفني دفعه إلى أن يظهر في مذكراته ما يجب أن يكون عليه فن العمارة والإنشاء في بلاد الهند بقوله « أما أبنيتهم فضلاً عن رداءة التصميم وتجردها من الجمال فهي لا تتواءم مع بيئتها أبداً ، وهم لا يمدون الماء إلى دورهم في القنوات ولا يجرونه كذلك إلى الحدائق ، فخلت قصورهم وبساتينهم من هذا كله »<sup>(٤)</sup> . ويعتد بابر مساوئ وعيوب بلاد الهند في مذكراته ، ويشير إلى ميزة وحيدة من وجهة نظره ألا وهي : « أنها بلاد مترامية الأطراف تتوفر الذهب والفضة فيها بكثرة »<sup>(٥)</sup> .

ويبدو أن كثرة المحن والحروب التي مر بها بابر جعلته ينظر إلى تلك البلاد نظرة مختلفة عن خلفائه من أبنائه ، فليس من المعقول أن يكون ميزة بلاد الهند الوحيدة كونها بلاداً مترامية الأطراف بها الذهب والفضة بكثرة ، ومهارة الهنود في فن العمارة على سبيل المثال

(١) يبدو أن بابر ونتيجة ليلاد خارج بلاد الهند كان لا يروق له كثير من الأمور مثل هيئة مدن الهند ومنظر ريفها وحدائقها التي لا تناسق فيها تنفّر النفس ولا تطيب إلى معاشرتهم ولا تقوم معهم صداقة فلا إنسانية عندهم ولا عبقرية أو ميل إلى الاختراع أو مهارة في المهن والحرف أو خبرة بالمعمار والنقش والزخرفة .

السلاطى : المرجع السابق ، ص ٤٩ .

(٢) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

(٣) المرجع نفسه ، ص ٤٦ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٤٩ .

(٥) المرجع نفسه ، ص ٥٠ .

ظهرت في تكليف تيمور لك لعدد كبير من النحاتين الهنود في بناء مسجده الكبير بمدينة سمرقند<sup>(١)</sup> .

إلا أن هذه النظرة لبلاد الهند لم تخف إطلاقاً قدرة هذا الحاكم على تذوق الفن ، فقد احتوت سيرته على شعر تركي وفارسي ، ومعلومات في الغناء والموسيقى ، وبنم ذلك كله عن تمكن صاحبه من أصول الشقاقتين التركية والفارسية تمكنا تاما . يظهر ذلك أيضاً في حديثه عن من سبقوه من حكام التيموريين وخاصة حسين بيقر الذي أشاد به وذكر عنه : « أن بلاطه كان يزدهم بالفقهاء والمحدثين والشعراء والموسيقيين » . . هذا إن دل على شيء فإنما يدل على قدراته الفنية وإعجابه بالفن وحرصه على دعوة الفنانين إلى بلاطه .

كما ذكر المؤرخون أن بابر كان لديه مكتبة قيمة ، عين عليها فيما يدعى عبد الله كتابدار وضم إليها كذلك قسماً من مكتبة غازي خان لودهي حين استولى على حصنه بالبنجاب ، وقد ذكرنا من قبل علاقة بابر بالمعمار التركي سنان وغيره من المعمارين<sup>(٢)</sup> ، كما أنه كان يرأس أساطين الشعراء والعلماء في ذلك الوقت ويستقبل الكثير منهم في بلاطه ، وكان من بينهم الشاعر المشهور على شرنوائى والمؤرخان خواند أمير ، ميرزا محمد حيدر ، وغلات صاحب تاريخ رشيدى .

وهكذا يتضح من العرض السابق رعاية بابر للفن<sup>(٣)</sup> ، التي تكمن في كونه على رأس دولة كبيرة ومؤسسا لها ، بالإضافة إلى صفاته الشخصية وملكاته الفنية في النقد الفني والأدبي وأيضاً الشعر مما أهله أن يكون راعياً للفن في عصره .

والشخصية التالية من رعاية الفن المغول هي شخصية الإمبراطور همايون ، ولم يكن الابن الوحيد لباير<sup>(٤)</sup> ، ولكنه كان أقرب أبنائه إلى فكره السياسى . وقد ولد همايون في

(١) السادى : المرجع السابق ، ص ٥٠ .

(٢) بذل الإمبراطور أموالاً طائلة حتى ينشئ له المهتمسون والمعماريون المسلمون أبنية وعمائر مخالفة للطراز الهندى ، وذكر أحد المؤرخين أنه كان يتخدم ٦٨٠ معمارياً في بناء القصور بخلاف ١٥٠٠ كانوا يعملون في منشآت أخرى مثل المساجد والقناطر .

السادى : المرجع السابق ، ص ٥٥ .

(٣) وقد كان لولع الإمبراطور بابر بالفن والفنانين سبباً في أن يجلب معه من إيران إلى الهند روائع التصوير التي رسمها أساطين التصوير الإسلامى الإيراني مثل بهزاد .

(٤) كان لباير أربع أولاد ، ويبدو أن همايون لم يكن أكبرهم سناً ، إذ أن بعض المؤرخين يذكرون أن « كمران » كان أكبر منه ، أما همدان ميرزا ، عكرى ميرزا فقد كانا أصغر منه .



كابول ٩١٣ هجرى / ١٥٠٦ م ، وترى تربية عسكرية سياسية كما حرص أبوه على تعليمه الكثير من العلوم المختلفة ، وقد كان الساعد الأيمن لأبيه فى حروبه وغزواته ودفاعه عن دولته بل وكان أبرز قواد بابر العسكريين الذين اعتمد عليهم فى المهام الخطيرة<sup>(١)</sup> . وبعد أن اشتد المرض على بابر عهد بتصرف أمور دولته لابنه همايون ، وأوصاه بأن يحسن معاملة إخوته وألا يغفل عنهم<sup>(٢)</sup> .

ولم يكن ميراث بابر لهمايون ميراثا يبعث على السرور ، فقد ترك له خزانة خاوية استنفدت أموالها كثرة الحروب والغزوات ، كما ترك له جيشا يتكون من أجناس مختلفة<sup>(٣)</sup> ، وكان قوادهم العسكريون يؤثرون منافعهم الخاصة على صالح الدولة ، وعلى الرغم من عطف همايون على إخوته وحسن معاملته لهم - كما أوصاه أبوه - إلا أنهم فى المقابل لم يكونوا كذلك ، بل ظاهروه بالعداوة . لم يقتنعوا بما أصابوه من ملك وسلطة فثاروا على همايون وجروا عليه وعلى أنفسهم المتاعب والمحن . ومن المصاعب أيضاً التى واجهت همايون ، جروح الشعوب التى هزمها أبوه ، ولذا انتهز هؤلاء فرصة وفاة بابر ليخرجوا على همايون ويستردوا ما سلبهم إياه أبوه من أملاك .

وهكذا خاض همايون حروباً على جبهات مختلفة كان أعنفها تلك المعركة التى خاضها ضد شيرخان ، حيث هزم جيش همايون هزيمة قاسية وغرق معظم جنوده فى نهر كنج ، وأشرف هو نفسه على الغرق لولا أن أنقذه أحد السقاين الذى أعطاه مرتبة ليعبر عليها النهر وينجو . . وهكذا وضع لهمايون أنه لا قبل له فى مواجهة أعدائه إلا إذا تحالف مع أخويه ، إلا أن هذا التحالف لم يكتب له النجاح ، وتطورت الأمور بالنسبة لهمايون تطوراً سلبياً خاصة بعد انتصار الأفغان عليه انتصاراً ساحقاً كان من أثره أن أخرج همايون من الهندستان كلها ، وظل بعد هزيمته يطوف بلاد السند فى حالة شديدة من البؤس والشقاء ، لكنه لم يسلم من مؤامرات إخوته وبعض أعدائه القدامى .

وفى تلك الفترة تزوج همايون من ابنة الشيخ على أكبر حامى ورزق منها بابنه أكبر ،

(١) أرسله على سبيل المثال إلى البنجاب ، عندما استغاث به حاكم لاهور ، كما توجه للاستيلاء على أكرا واستولى عليها عندما خرج حاكمها على بابر .

(٢) النمر : المرجع السابق ، ص ٢٠٤ .

(٣) كانت أجناس جيش بابر من الحفقاتين والفرس والقوقل ، وكانت كثرة العناتم التى استطاعوا جمعها فى كثرة التنافس والخصومات فيما بينهم .

وعقد همايون - مع قليل من رجاله - العزم على السير إلى بلاد العراق عبر فارس التي كان يحكمها في ذلك الوقت شاه طهماسب ابن الشاه إسماعيل الصفوي مؤسس الدولة الصفوية<sup>(١)</sup>. على أن حاكم بلاد فارس وكذلك نوابه وحكام المقاطعات بالغوا في الترحيب بهمايون على طول طريق سفره. ويبدو أن الشاه طهماسب قد تعاطف مع الإمبراطور الهندي البائس اليائس، ووعده بالمعونة لاسترداد ملكه إن أمكنه ذلك<sup>(٢)</sup>.

أما بالنسبة لهمايون فإن فترة تواجده في إيران كانت ذات أهمية خاصة في تنمية قدراته على تذوق الفنون وخاصة فن التصوير. بالإضافة إلى رؤيته للنهضة الفنية وملاحظته لعلو شأن الفنانين في عصر شاه طهماسب، ويبدو أنه وجد وقتاً كافياً لمشاهدة روائع الفنون الصفوية وتعرف عن قرب على عدد من المصورين والخطاطين.

وظل همايون يراقب الأمور في بلاده، ولاحظ تنازع خلفاء شيرشاه السورى على الحكم، بالإضافة إلى ملاحظته لأحوال أخويه (كمران وعسكرى). وقرر همايون أن يبدأ رحلة العودة إلى السلطة بالاستيلاء على أملاك أخويه، وبالفعل أعانه الشاه طهماسب بجيش صغير زحف به إلى قندهار واستولى على كابول وقبض على أخويه، لكنه اكتفى بإرسالهم إلى مكة بعيداً عنه، وغلب عفوه انتقامه، وعقب هذه المرحلة بدأ في الاستعداد للهجوم على الهند لاستعادة ملكه الضائع وتوالت المعارك حتى استطاع أن يعود إلى عاصمة ملكه في عام ٩٦٢ هـ / ١٥٥٥ م.

ثم تفرغ بعد ذلك لتنظيم أمور دولته تبعاً للنموذج الفارسي الذي شاهده في منفاه، فقام أولاً بإنشاء المكتبة الملكية التي كانت بمثابة أكاديمية للفنون، وكان بناء ضخماً من المرمر، يقضى فيها أغلب وقته، ويبدو أن هذه الأكاديمية الفنية قامت على أكتاف بعض الفنانين الإيرانيين الذين جاء بهم همايون إلى الهند بعد استعادة ملكه، والذين تعلم على أيديهم الكثير من الفنانين المحليين<sup>(٣)</sup>. ويبدو أن المكتبة كانت مليئة بمختلف المخطوطات في العلوم المختلفة.

وعلى الرغم من المحن التي مرت براعى الفن العظيم همايون، إلا أنه اهتم دائماً

(١) يشير بعض المؤرخين إلى أن همايون أكره على التظاهر بالثياع وذلك للحصول على المعونة العسكرية اللازمة لاسترداد حكمه.

(٢) النمر: المرجع السابق، ص ٢٠٣.

(٣) أمثال مير سيد على التبريزي، وخواجه عبد الصمد.



بالعلم ، فتعلم اللغة التركية وكذلك الفارسية ، كما كان شاعرا يجالس الشعراء ، وله دراية فى علم الفلك محبا للعلماء وصحبتهم ، وراعيا للفنانين . . ويبدو أن نهاية هذا القائد الشجاع ذى الحس المرهف كانت كما أحب ، فيصور المؤرخون موته : « كان يتزل من المكتبة وفى أثناء نزوله سمع الأذان فجلس على السلم يدعو ويردد الأذان ، ثم قام متكتئا على عصاه ، فزلق على السلم ووقع مغشيا عليه ، وتوفى فى ربيع الأول عام ٩٦٣ هـ / ١٥٥٦ م ، وهو فى الواحد والخمسين من عمره ، ودفن فى مقبرته الشهيرة التى تعتبر الآن من أفخم الآثار الفنية الهندية » .

ومن العرض السابق لشخصية همايون نجد أنها اجتمعت فيها - شأن شخصية أيه - عوامل الشجاعة والصبر والجلد ، وحب الفن<sup>(١)</sup> بمعناه الشامل والعمل على الارتقاء بالذوق الفنى ، وإنشاء الأكاديميات الفنية ، وتقريب الفنانين إليه ولا بد أن نشير إلى أن الفترة التى نفى فيها إلى إيران لعبت دوراً هاماً فى تنمية هذه الروح لدى راعى الفن العظيم همايون بن بابر .

أما راعى الفن الثالث من الأباطرة المغول فى الهند فهو الإمبراطور «أكبر» ، وقد حارب «أكبر» إلى جوار أبيه همايون وخاصة فى المعارك الأخيرة بالبنجاب<sup>(٢)</sup> ، وهناك جاءه نبأ وفاة والده ، فنودى به إمبراطوراً للهند وتلقب باسم جلال الدين محمد أكبر وعلى وجه التحديد فى يوم الجمعة الثانى من ربيع الأول عام ٩٦٣ هـ / ١٥٥٦ م وكان عمره فى ذلك الوقت لم يتجاوز الرابعة عشر<sup>(٣)</sup> .

والواقع أن المؤرخين قسموا فترات حكم «أكبر» إلى ثلاث مراحل رئيسية ، المرحلة الأولى تبدأ من ٩٦٥ - ٩٨٢ هـ / ١٥٥٨ - ١٥٧٦ م وفيها استطاع أكبر بسط نفوذه على الهندستان . والدور الثانى يبدأ فى عام ٩٨٨ - ١٠٠٤ هـ / ١٥٨٠ - ١٥٩٦ م وفى هذه المرحلة تم لأكثر تأمين حدوده الشمالية الغربية ومناطقها التى تعد أخطر أبواب الهند . أما المرحلة الثالثة والأخيرة من عام ١٠٠٦ - ١٠٠٩ هـ / ١٥٩٨ - ١٦٠١ م فيها استطاع أكبر التوغل فى الدكن حتى تم له ضم أغلب مناطقها للملكة .

(١) ينب لهذا الإمبراطور أمر تأسيس مدرسة التصوير الإسلامى فى الهند .

P. Brown : Indian Panting under the Moghules, P. 18.

(٢) يروى أن أمه كانت حاملاً به حين فرت مع أبيه حتى إذا بلغت السند وضعت فى قلعة عمر كوت حيث نزلا ضيفين عند حاكمها من الراجوات .

(٣) يقال ثلاثة عشر وتسعة شهور .

والواقع أن كثيراً من المؤرخين يعتبرون الإمبراطور «أكبر» أعظم من حكم الهند من أباطرة المغول<sup>(١)</sup>، كما يعتبرونه من جهة أخرى المؤسس الحقيقي لمدرسة التصوير الإسلامى بالهند<sup>(٢)</sup>. وقد قدر لأكبر أن يكون إلى جواره شخصية تساعده على توطيد ملكه وهو بيرم خان الذى كان وصياً عليه ونائباً عنه فى إدارة شئون الإمبراطورية، واستطاع هذا الرجل أن يقبض على ناصية الحكم وإدارة دفته بقوة وشجاعة<sup>(٣)</sup>، فقمع الثورات والفتن التى قامت ضد أكبر، كما عمل على تثقيف السلطان الشاب وحثه دوماً على طلب العلم والتزود بالمعرفة. على أن هذا الوصى أو الوزير كان شيعى المذهب، يحايب أبناء مذهب ويخصهم بالمناصب الرفيعة فى الدولة مما جلب عليه سخط الأغلبية السنية. وكانت السيدة حميدة بانو أم الإمبراطور الشاب أكبر أكثر هؤلاء الذين سخطوا على هذا الوزير، فراحت بمعاونة نساء القصر تحرض ابنها الإمبراطور «أكبر» على إبعاد وزيره ومستشاره عن منصبه. ولما بلغ أكبر سن الرشد عام ٩٦٧ هـ / ١٥٦٠ م حاول أن ينحى وزيره جانباً وذلك فى كياسة ولطف بالغين حين قال له: «إننى قضيت الكثير من عمرى فى الصيد، وقد تحملت عنى الأعباء الثقالة طوال هذه المدة، ولذلك أحب أن تستريح من عناء العمل وأحمله أنا عنك». إلا أن الوزير أحس بنفور «أكبر» منه فأراد الهرب إلى مكة، لكن «أكبر» بعث وراءه بمن أسره، وفى النهاية عفا عنه وسمح له بالذهاب إلى الحجاز ليقضى هناك ما بقى من أيامه، إلا أن هذا الوزير لقى حتفه على يد أحد الأفغان ويدعى مبارك خان. وعلى إثر مقتله احتضن أكبر ابنه عبد الرحمن بيلاطه وكان وقت ذاك فى الرابعة من عمره وظل يرعاه حتى بلغ أرفع المناصب فى الدولة<sup>(٤)</sup>. وبمقتل الوزير ظهر نفوذ نساء البلاط فى تسيير أمور دولة الإمبراطور أكبر، وخاصة مريته التى تدخلت فى أمور كثيرة مما يخص الدولة، لكن ما لبث أن تكشف خطورة هذه المرأة عليه<sup>(٥)</sup>.

واستمر «أكبر» فى توطيد سلطانه وتوسيع قاعدة حكمه عن طريق القضاء على أعدائه واحداً تلو الآخر حتى أصبحت مملكته من الاتساع بحيث شملت معظم أجزاء شبه القارة الهندية عن طريق الحرب أو السلم.

(١) Prasad : Muslim Rule, PP. 821 - 881 .

(٢) P. Brown : Op. Cit., P. 18 .

(٣) النمر : المرجع السابق، ص ٢٦٣ .

(٤) المرجع نفسه : ص ١٠ .

(٥) السلاتى : المرجع السابق، ص ٨٢ .



وإذا حاولنا تحديد محاور سياسة أكبر في حكم بلاد الهند لوجدناها تسير عبر عدة محاور : أولها حرص أكبر على خلق شكل من أشكال القومية في الهند ، بحيث تشمل هذه القومية سكان الهند جميعا من مسلمين وهنود ، وكان «أكبر» الحاكم الهندي الأول من سلسلة حكام هذه الأسرة الذي ولد في الهند ولذا نجلده يحرص على إزالة الفوارق بين المسلمين والهندوس في دفع الضرائب<sup>(١)</sup> ، كما رفع الضرائب التي كان يدفعها الهندوس عند زيارتهم لآماكنهم المقدسة وفتح بابه للشاكنين منهم ، كما قرب إليه زعماء الهندوس وأمراءهم ، وعهد إليهم بالمناصب الرفيعة المدنية والعسكرية على حد سواء ، وكان يأمر ولاته وقواده بحسن معاملة الرعايا<sup>(٢)</sup> . ولزيادة التآلف بين الهندوس والمغول أشار أكبر بزواج بعضهم من بعض ، وبدأ في ذلك بنفسه فتزوج من أخت الراجا «باخفان داس» وزوج ولده جهانجير من حفيدة «راجا ماركار»<sup>(٣)</sup> . وهكذا استطاع أكبر من خلال هذه السياسة المستنيرة أن يحول الهنادكة من أعداء للدولة إلى احترام لها وحماة لأراضيها ولم يعارضه في ذلك أحد من المسلمين لأنهم اعتبروا سياسته هذه صورة واضحة لمبادئ الإسلام العادلة التي تحرص على العدل بين جميع الرعايا .

والمحور الثاني : في سياسة أكبر يرتبط بالمحور الأول وهو التقريب بين العبادات الكثيرة التي كانت متشرة في بلاد الهند . وأيا كان ذلك فقد أثار عليه وحوله كثيرا من الجدل بل والثورات . . . والواقع أن أكبر ولد لأب سني وأم شيعية ، وتزوج العديد من الأميرات الهنادكة ، وهو يحكم شعبا له عقائد متنوعة ، وقد أدرك أكبر أن بلاده الواسعة لا يمكن حكمها وإقرار الأمن فيها إلا بسياسة المؤاخاة بين أهلها على اختلاف مللهم وتباين عروقهم ونحلهم ، وقد دفعه هذا الحماس إلى تحقيق هذه الوحدة الوطنية إلى أن يتدع شكلا جديدا من أشكال العبادات يمزج فيه بين الأديان جميعا من بوذية وبرهمنية دويشية وزرادشتية ونصرانية ويهودية وإسلامية . فكان يجلس بين رجال هذه الأديان جميعا ليستمع إليهم محاولا الوصول إلى نقاط التشابه في هذه الأديان . وحاول أكبر أن يذيب هذه الديانات في ديانة إلهية واحدة يدعم من خلالها أخوة الإنسان ليتم له تحقيق التجانس التام في الهند . وقام بتأسيس مبنى خاص لهذا التوجه الديني الجديد أطلق عليه اسم «عبادة خان» وحشد

(١) السلاتي : المرجع السابق ، ص ٨٣ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٨٥ .

(٣) المرجع نفسه : ص ٨٥ .

له الصفوة من شيوخ الأديان والعقائد وعرف هذا المذهب باسم « دين إلهى » امتزج فيه التصوف والفلسفة بالعبادات .

وعلى أية حال فإن هناك اختلافا حول أهداف أكبر من وراء ذلك ، هل كان يريد توحيد شعبه ؟ أم كان يريد أن يصبح مؤسس ملة جديدة ! أو أنه كان يريد أن يضيف شكلا من أشكال التقديس على حكمه ! ، لكن مشروع أكبر هذا فشل فشلا ذريعا على الرغم من التفاف فريق من الناس حول المذهب الجديد جلبا للنفع وطمعا فى اكتساب الخطوة لدى البادشاه الحاكم .

ويرى البعض الآخر فى محاولة « أكبر » استمرارا لما هو معروف عن بلاد الهند وما كان بها من محاولات للتقريب بين المسلمين والهندوكية ، وقد أدت هذه المحاولات فى معظم الأحوال إلى إضعاف روح التعصب الدينى والعرقى ، وأوهنت من ضغط نظام الطبقات إلى حد كبير ، ولم يمنع ذلك كله الكثير من المؤرخين أن يصفوا أكبر بالزندقة والخروج عن الإسلام<sup>(١)</sup> .

والمحور الثالث : فى سياسة « أكبر » هو اهتمامه بالحركة الفنية فى عصره . ويرر لأكبر اهتمامه بهذا المجال كونه لم يتلق قسطا وافرا من التعليم شأنه فى ذلك شأن أولاد الحكام ، فكان مولده فى وقت كان فيه أبوه مطاردا من إخوته وأعدائه ، وظروف نشأته الصعبة فى ظل الحروب التى خاضها أبوه لاسترداد ملكه ، كل ذلك حاول « أكبر » أن يعوضه حينما اعتلى العرش . . فأحاط نفسه بالعلماء كى يستمع إليهم ويستفيد منهم ويشاهد مناظرتهم ، ولذلك نشطت الروح العلمية فى عهده ، كما نشطت حركة الترجمة بدرجة كبيرة ، وارتبط بحركة الترجمة تأسيس مركز لرعاية الفن والفنانين حتى ازدهر الفن فى بلاطه ازدهارا كبيرا .

وجمع أكبر فى بلاطه العديد من الفنانين الإيرانيين ومنهم مير سيد على ، وخواجة عبد الصمد . ويبدو أن اهتمامه بالفن كان عظيما ، الأمر الذى جعله يقيم معرضا أسبوعيا لتشجيع الفن والفنانين . وكان لأكبر بالتالى نظرتة الخاصة فيما يتعلق بالفن والفنانين وخاصة فن التصوير ، فكان يعتبره ضربا من ضروب العبادة ، وأن للفنان طريقته الخاصة للإقرار

(١) النمر : المرجع السابق ، ص ٢٨ .

جوستاف ليون : المرجع السابق ، ص ٢٢٣ .



بوحداية الخالق المبدع ، فهو حين يصور الكائنات الحية وينقش أعضائها وأطرافها وملامحها على لوحه لا بد أن ينصرف بذهته وخياله إلى التفكير في إبداع خالقها الذي نفخ فيها بما يعجز هو عن تصويره وإبرازه <sup>(١)</sup> . وتعتبر صناعة النسيج وزخرفته من أهم المجالات التي اهتم بها «أكبر» ، ولم تكن عنايته بالموسيقى أقل من عنايته بفن التصوير . كما تعد العمارة الإسلامية من المجالات التي أبدع فيها المعماريون في عصر أكبر ، فقد أمر ببناء القصور والمساجد والحمامات وغيرها من المنشآت وتكونت مدارس معمارية ذات طراز خاص في عهد هذا الإمبراطور <sup>(٢)</sup> .

ويبدو أن حياة أكبر انتهت نهاية درامية نتيجة لفقدانه ولديه : الأمير مراد والأمير دانيال على التوالي ، وكذلك مقتل وزيره المخلص أبو الفضل بن مبارك ، كما اشتد المرض على «أكبر» فمات في جمادى الآخر ١٠١٤ هـ / ١٦٠٥ م . وبذلك انتهت حياة أعظم شخصية من رعاة الفن في تاريخ الهند .

تولى الإمبراطور جهانجير محمد سليم <sup>(٣)</sup> الحكم بعد أبيه مباشرة ، وذلك على الرغم من أن العلاقة بين جهانجير وأبيه لم تكن دائماً على ما يرام ، ويوصف جهانجير بأنه شخصية شغوفة بالمعرفة تميل إلى الثقافة بشكل كبير وذلك بالرغم من ميله إلى الشراب ، كما امتاز بالتسامح المطلق وهي الصفة التي كان يحرص أكبر على غرسها في أبنائه وعلى شيوعها بين أفراد شعبه .

ويشير جهانجير إلى مسألة توليه الحكم بقوله : « بفضل الله وعونه جلست على عرش الملك في دار الخلافة أكراماً يوم الخميس الثامن من جمادى الآخرة ١٠١٤ هـ / أكتوبر ١٦٠٥ م ، وأنا في الثامنة والثلاثين من عمري » <sup>(٤)</sup> . وأم الأمير محمد سليم كانت هندوسية تزوجها أكبر عام ٩٧٠ هـ / ١٥٦٢ م ، كما قام أكبر بتزويج سليم من إحدى بنات راجاوات الهند <sup>(٥)</sup> ، علماً بأن جهانجير بعد توليه العرش أحب زوجة أحد رجاله ويسمى « شيرافكن » أي صائد الأسد ، وقد التحق بخدمة أكبر ، ثم ابنه جهانجير ، فولاه ولاية

(١) النمر : المرجع السابق ، ص ٢٩١ .

(٢) Bingon, Laurence : The Court Painters Grand Moghul, Oxford 1921 .

السادات : المرجع السابق ، ج ٢٠ ، ص ١٣٤ .

(٣) Kuhnle, E. : Miniatur Malerei in Islamischen Orient, 1923, S. 42 .

(٤) تلقب الأمير محمد سليم بلقب نور الدين محمد جهانجير ، وتعني كلمة جهانجير ( ملك العالم ) .

(٥) النمر : المرجع السابق ، ص ٢٩٨ .

بنكال . ويبدو أن جهانجير حاول أن يقترب من هذا الرجل ويطلب منه تطليق زوجته التي تدعى « مهر النساء » ، لكنه رفض وأبى فما كان من جهانجير إلا أن أمر رجاله بقتله ، ثم طلب منها الزواج وقبلت بعد طول رفض ، فتزوجها وسماها « نورجيهان : أى نور الدنيا » . ويقال أن جهانجير كان أسيرا لزوجته منذ زواجها منه ، وأنها كانت الحاكم الحقيقى لدولته . ومن مظاهر تسلطها على أمور الدولة أنها كانت توقع الأوامر ، وتضرب النقود باسمها ، وكانت تجلس فى شرفة قصرها تستقبل الأمراء والأعيان والأشراف كما يفعل الإمبراطور<sup>(١)</sup> . كما أصبح لأهلها والقريين منها نفوذ كبير داخل الدولة بدليل أن أباهما أصبح رئيسا للوزارة وتلقب بلقب « اعتماد الدولة » ، أما أخوها « أصف » فصار رئيسا لتشريفات الإمبراطور ، وبذلك انتقلت السلطة الحقيقية إلى نور جيهان وأهلها والمقرين إليها بينما كان الإمبراطور جهانجير متيما فى حبه لها ، غارقا فى شرابه ولهوه .

ولم يكن جهانجير يفكر بنفس تفكير أبيه فيما يتعلق بالأمور الدينية ، ذلك أنه أمر بإبطال ما أثاره أبوه حول ما يعرف باسم « الدين الإلهى » والأفكار التى قامت حوله ، وبذلك هدأت الزوينة التى قامت فى نفوس المسلمين حول هذا الموضوع .

كما لم يكن جهانجير فى قوة أبيه وشخصيته ، بل كان يغلب عليه التردد والاستسلام لمن يثق به ، وكان مفرطا فى شرب الخمر وتعاطى الأفيون ، كما كان مغرما بالصيد وتتبع الحيوانات .

ومن أهم الظواهر الثقافية فى عصره ما عرف باسم « توزك جهانجير » أى يوميات جهانجير ، ويتمثل فيها أدبه وبرايعته فى الكتابة وموهبته الشعرية ، وقد سجل جهانجير فى يومياته ما لا يستطيع كاتب بخفة الفكر وخطف النظر أن يكتبه مهما كان مقتدرا ، وبلغ من تنوع ما كتبه فى يومياته أنه سجل بها الولايات التابعة له بأسمائها ومساحتها ، البلاد الواقعة فيها ومواقعها وطقسها ومنتجاتها وحاصلاتها وثمارها وبحارها وأنهارها .

ويبدو أن ثراء الهند فى عصر جهانجير ، والتسامح مع أهل الأديان الأخرى وخاصة المسيحية ، أدى إلى قدوم العديد من التجار الهولنديين والبريطانيين والفرنسيين ومن قبلهم البرتغاليين إلى الهند . وما يروى فى ذلك أن أحد رسل الإنجليز وهو « وليم هولتر » الذى كان أول بريطانى يظهر فى بلاط جهانجير حاملا له رسالة من ملك بريطانيا جيمس الأول

(١) النمر : المرجع نفسه : ص ٢٠٠ .



طالباً منه تيسير أمور التجارة الإنجليزية ببلاده، وقد احتفى به الإمبراطور أول الأمر احتفاء كبيراً حتى أذن له بمشاركته مجالس شرايه، إلا أن البرتغاليين دسوا لهذا الرجل الإنجليزي عند جهانجير وقالوا عنه أنه لا يعدو أن يكون رسول ملك صغير لجزيرة صغيرة تدعى إنجلترا، أغلب سكانها من صيادي الأسماك<sup>(١)</sup>. إلا أن الأمور تغيرت فيما يبدو، وذلك عندما جاء مبعوث آخر للملك إنجلترا، وهو «توماس روي» الذي استطاع عن طريق الهدايا التي كان يقدمها لجهانجير ورجاله أن يثبت أقدام شركة الهند الشرقية البريطانية، كما استطاع الإنجليزي غزو أسواق الهند بالبضائع المختلفة وتظاهروا بالمودة والمداينة، وبذلك كسب الإنجليزي امتيازات كثيرة.

أما فيما يتعلق برعاية الفن والفنانين، فإن جهانجير كان من أهم رعاة الفنون، وكان له إلمام واسع بأمور الفن المختلفة، ومما كتبه في مذكراته حول هذا الموضوع: «لو كان هناك صورة رسم الوجه بها مصور، ورسم العينين والحاجبين مصور آخر فإني أفطن للذي رسم هذا وذاك...»، كما كتب يقول: «أرسلت بشن داس المصور، وكان وحيد عصره في صناعته إلى العراق مع خان عال ليرسم صورة للملك وصوراً للأمراء والأعيان في دولته... وكان أفضل ما يهدي إليه صورة، ويتضح ذلك من حديثه عن صورة لتيمر في مجلسه ومعه أولاده وحاشيته فسر بها كثيراً، وقال عن مهديها وهو خان عالم: «من حسن الحظ لخان عالم وسعاده أن وفق في هدية ثمينة كهذه تعد من نفائس الدهر ونوادره...». ويبدو أن الاهتمام بالصور الشخصية في عصر جهانجير كان شائعاً إلى حد كبير، وكثيراً ما رسمت صورة الإمبراطور إما بمفرده أو بين رجال حاشيته...

وتوفي جهانجير دون أن يحدد خليفته في الحكم، فترك ولدين يتنازعان الملك: الأمير شهريار والأمير خورام الذي سمي فيما بعد شاه جيهان. وبصفة عامة لم يختلف عصر جهانجير عن عصر أبيه فيما يتعلق بالنهضة الفنية ورعاية الفنون المختلفة وخاصة فن التصوير.

ولد شاه جيهان عام ١٠٠٠ هـ / ١٥٩٢ م من أم هندكية وهو ثالث أبناء جهانجير، وكان يتصف برجاحة العقل والذكاء، وعلى عكس حكام الهند السابقين عليه اشتهر بالعزوف عن مجالس الشراب وتجنب اللهو والعبث، كما أظهر مقدرة كبيرة عند أبيه وذلك عندما خاض حرب الراجبوتيين عند مور، وقد أظهر دبلوماسية وحنكة كبيرة في مفاوضاته

Lane, Pool : Op. Cit., P. 317.

(١)

مع ملك الحبش الذى ألحق هزائم كبيرة بجيوش الدولة ، فعهد إليه بإدارة حكومة الدكن .  
وبقى نفوذ هذا الأمير سائدا على الرغم من دسائس نور جيهان زوجة أبيه وذلك كى يولى  
البعثة إلى شهریار أصغر أبنائها ، وقد دفعته هذه الدسائس إلى عصيان أبيه والخروج عليه .  
كما كتب السفير الإنجليزى فى بلاط المغول توماس روى : أنه لم ير شخصية أثبت ولا أشد  
رزانة من شخصية شاه جيهان ، وكان دائماً عابس الوجه ، ولم يشاهده مرة مبتسماً ، ولم  
يكن من المستطاع قراءة وجهه .

ولم تكن أحوال الدولة مستقرة فى أيام شاه جيهان فبالرغم من رواج الأحوال  
الاقتصادية للدولة وحالة الرفاهية التى عاش فيها الرعية إلا أن « خان جان » أحد رجال  
الدولة الأقوياء فى ذلك الوقت قد خرج عليه فى بداية حكم شاه جيهان ، وقام بحركة تمرد  
فى مناطق شمال الدكن ، فحاربه شاه جيهان حتى اضطره إلى التسليم وطلب العفو ، فعفا  
عنه شاه جيهان وولاه شتون الدكن . وظل خان جان مصدر قلق للدولة وللإمبراطور شاه  
جيهان بوجه خاص حتى مات هذا المتمرد فى إحدى المعارك العسكرية .

ولم تكن المعارك السابقة هى ما شغل شاه جيهان فحسب بل حارب أيضاً فى مناطق  
بيجاور وكولكندا وهوكلى وغيرها من المناطق تارة ضد الخارجين على الدولة وتارة ضد  
البرتغاليين والهولنديين وغيرهم . ولم تكن حركات التمرد على الدولة هى هم الإمبراطور  
شاه جيهان الوحيد إذ أنه واجه محنة القحط الذى اجتاح بلاده فى العام الرابع لتوليه الحكم  
وذلك بسبب انحباس الأمطار الموسمية التى تعتمد عليها الهند فى السقى والرى ، وانتشرت  
الأوبئة والأمراض بين السكان نتيجة لهذا الوباء وبذل الإمبراطور جهوداً جبارة لإغاثة الناس  
ودفع البلاء عنهم ، فأقاموا الموائد المجانية لعامة الناس ، وفتح خزائن قصره ، كما خفف  
كل الأعباء المالية من على كواهلهم . . وعلى الرغم من ذلك فإن كثيراً من القصص  
الدرامية تروى عن أناس ذبحوا أولادهم فى سبيل أن يأكلوا لحومهم ، وأن قرى بأكملها  
اندثرت تماماً نتيجة لوفاة سكانها<sup>(١)</sup> .

وخلاصة القول كان الإمبراطور شاه جيهان شخصية محافظة يميل إلى التواضع ، فيروى  
عنه أنه أبطل عادة تقبيل الأرض أمامه تحية له ، إذ أن هذه كانت الطريقة المعتادة فى تحية  
الحكام فى الهند عند دخولهم المكان .



وعلى الرغم من حياة هذا الإمبراطور الحافلة بالأحداث الجسام التي كانت تتطلب بذل الكثير من الجهود وتنام الصحة والعافية . . إلا أنه أصيب بمرض ألقده عن مباشرة أمور الحكم ، لذلك قام بتقسيم ولايات الدولة فيما بين أبنائه الأربعة : أورانجزيب ، داراشيكو ، مراد ، وشجاع ليحكم كل واحد منهم ولاية . وفي نفس الوقت استدعى ابنه داراشيكو - إذ أنه أكبر إخوته - لياشر شئون الحكم فى الإمبراطورية ، فأخفى نبأ المرض عنهم وأخذ يدير أمور الدولة ، فظن إخوته بأنه قتل أباهم ، ومن ثم بدأت حركات التمرد على الدولة . وقاد داراشيكو بدوره الحملات العسكرية ضد إخوته لتأديبهم ، وبدأت معركة عسكرية فاصلة بين قوات داراشيكو وأخوه أورانجزيب عند مشارف العاصمة . وعلى الرغم من محاولات شاه جيهان منع هذه المعارك الطاحنة بين أبنائه ، إلا أن جيوش أورانجزيب استطاعت هزيمة جيش داراشيكو . وبعد حسم المعركة لصالح الابن أورنكزيب قدم له الأب شاه جيهان سيفاً مرصعاً بالجواهر ، منقوشاً عليه اللقب الذى منحه إياه « عالمكير : أى سيد العالم » . لكن مع ذلك لم يترك الابن أورانجزيب الأمور فى يد أبيه المريض خوفاً من عودة الصراع بينه وبين أخيه داراشيكو ، بل وقام باعتقال أبيه لمدة ثمانى سنوات ، فمات حزينا على ملكه الذى ضاع وعلى حالة التردى والعصيان والحرب التى سادت البلاد بين أبنائه الإخوة الأشقاء ، ووصل عمره حيثذ الرابعة والسبعين سنة<sup>(١)</sup> .

أما فيما يتعلق برعاية هذا الإمبراطور للفن والفنانين ، فإننا لا نبالغ إذا قلنا بأنه ورث هذه الصفة عن أبيه وأجداده ، ذلك أن الأموال الطائلة التى كانت تمتلئ بها خزائنه والتى قدرت بما يعادل ثلاثمائة مليون جنيه<sup>(٢)</sup> ، بالإضافة إلى الذوق الرفيع والميل الفطرى إلى الفنون كل ذلك ساعده على الاهتمام بالفن . فأنشئت فى عهده الكثير من المنشآت المعمارية الفخمة الضخمة التى ما تزال آثارها قائمة حتى اليوم ، ومن أهم آثاره المعمارية المسجد الجامع بدلهى<sup>(٣)</sup> ، مسجد اللؤلؤ<sup>(٤)</sup> ، القلعة

(١) السادى : المرجع السابق ، ص ١٥١ .

Prasad : Op. Cit., P. 388 .

(٢) السادى : المرجع السابق ، ص ١٦٦ .

Lane, Pool : Op. Cit., P. 333.

(٣) المسجد الجامع : يعتبر من أفخم المساجد التى بنيت بالهند كلها ، والمسجد يقوم على تل مرتفع عن الأرض ، ويتألف من جزئين رئيسيين : الحرم وهو بناء مكشوف يقوم وسطه حوض كبير للوضوء . والمسجد مسقوف يقوم سقفه على أبنية معقودة ضخمة ، أرضه من الرمر الأبيض الناصع ويقال إن شاه جيهان أمر ببنائه عام ١٠٦٠ هـ / ١٥٦٠ م ، وافتتح بصلاة عيد الفطر .

(٤) مسجد اللؤلؤ : يقع على يسار الداخل إلى ضريح تاج محل ، وفى مقابل بيت الضيافة الذى يقع بين الداخل للضريح ، وهو مسجد صغير نسبياً .

الحمراء<sup>(١)</sup> ، كما أمر الإمبراطور فنانيه بأن يصنعوا له عرشاً ضخماً امتازت نقوشه بالفخامة والأبهة يعرف بعرش الطاووس ، رصع بأكداس من الجواهر النادرة ، قوائمه من الذهب الخالص ، يقوم على اثني عشر عموداً من الزمرد . يقال إن صناعته استغرقت سبع سنوات أما تكاليفه فكانت ستة ملايين من الجنيهات .

يضاف إلى مآثر هذا الإمبراطور القيمة ، بناؤه ضريحاً ضخماً لدفن زوجته الجميلة أرخميد بانو<sup>(٢)</sup> . عرف هذا الضريح باسم تاج محل ، أقيم خارج مدينة أجرا من الناحية الشرقية منها على نهر جمنا ، وهو بناء ضخم تتوسطه قبة كبيرة تقوم فوق القبر ، والمدخل الرئيسى للضريح يتخذ شكل قبو مرتفع يؤدي إلى الباب الذى يقود إلى مكان الدفن وأيضاً إلى مكان داخلى مكسو بالمرمر . ويقال إن العمل فى هذا الضريح استمر اثنين وعشرين سنة وتكلف نحو ٣٢٠ مليون روبية (العملة الفضية) ، ولا زال المبنى قائماً بعد مرور ثلثمائة سنة ويعتبر إحدى عجائب الدنيا السبع<sup>(٣)</sup> .

وكما أسلفنا اعتلى العرش أبو المظفر محمد محيى الدين أورانجزيب عالمكير فى عام ١٠٧٩ هـ / ١٦٦٩ م ، وذلك على أثر الحروب التى دارت بينه وبين إخوته ، وقد ساد البلاد قحط ومجاعات بسبب انحباس الأمطار الموسمية فأتى على ما تبقى من أخضر ويابس وحاول هذا الحاكم منذ بداية حكمه أن يتمسك بشدة بتعاليم الدين الإسلامى ، كما حرص على صبغ البلاد بالصبغة الإسلامية الخالصة ، لذلك تشدد فى تحريم الخمر والميسر تحريماً تاماً وأبطل البدع والخرافات ، ثم أمر وتشدد فى تعمير المساجد وترميم القديم منها .

على أن سياسة أورانجزيب اختلفت عن سياسة أبيه فيما يتعلق بالتسامح مع الهنادكة الذين أبعدهم عن مناصب الدولة الكبرى وقلل من عددهم فى الدواوين ، كما أغلق

(١) القلعة الحمراء : بناء ضخم مبنى من الحجارة الحمراء وتنقسم إلى أجزاء لإقامة الإمبراطور وأبنائه وحاشيته وجنوده ، وللإمبراطور مجلس خاص وآخر عام ، وتقع القلعة على شاطئ نهر جمته وظلت مقراً لجميع الأباطرة المغول حتى عصر بهادرشاه الذى قام الإنجليز باحتلال القلعة فى عصره .

انظر : جوستاف ليون : المرجع السابق ، ص ٢٢٤ .

(٢) الساداتى : المرجع السابق ، ص ١٦٧ .

Prasad : Op. Cit., P. 533 .

(٣) وراء بناء هذا الضريح قصة مشهورة فى التاريخ ، وهى الإمبراطور لزوجته ممتاز محل أو سيدة التاج . هذه المرأة كانت على قدر كبير من الجمال والأخلاق النبيلة ولازمت زوجها فى كل اللحن التى مرت به إبان خلافه مع أبيه وحروبه معه فى وفاء وإخلاص قل نظيره . توفيت هذه المرأة فى ١٠٤٠ هـ / ١٦٣٠ م . وهى توضع طقلها الرابع عشر ، فحزن عليها حزناً شديداً وبني لها هذا الضريح الذى دفن هو نفسه أيضاً فيه بعد وفاتها بنحو خمسة وثلاثين عاماً .

مدارسهم ومعابدهم ، وأعاد فرض جزية الرؤوس على الهنادكة .

وتنقسم فترة حكم أورانجزيب بصفة عامة إلى فترتين : الأولى وهى التى قام فيها الإمبراطور بنفسه بإقرار الأمور فى الهندستان ، والثانية تلك التى قضاهما فى حروب متواصلة فى مناطق الدكن والجنوب والتى أرهقت ميزانية الدولة .

وظلت فكرة العداء الذى ساد بينه وبين إخوته بعد وفاة أبيه تشكل جزءاً من سياسته الداخلية فكان هذا الإمبراطور على حذر من أبنائه حتى لم يتردد فى إلقاء ابنه الأكبر فى السجن حتى وفاته مع ابنه « كام نجن » . بل إنه لم يتردد فى سجن ابنته « زيب النساء » وذلك لإظهارها تعاطفها مع أخيها الأكبر وظلت فى السجن حتى ماتت .

وعندما اشتد به المرض أوصى أن تكون جنازته متواضعة عند دفنه ، وأن يتصدقوا على الفقراء بثلاثمائة من الروبيات كانت هى كل ما يملكه وما تبقى له من دخله من بيعه نسخة من القرآن الكريم . ومات فى التسعين من عمره دون أن تكون له أى إسهامات أو اهتمامات بالفنون وخاصة فن التصوير ، فلا وجه للمقارنة بينه وبين أسلافه ، إذ أنه قام بإبعاد الموسيقيين والمغنيين عن بلاطه بالرغم مما يقال عن براعته فى العزف على الآلات الموسيقية ، وما يروى أن الموسيقيين حملوا نعوشاً وأخذوا يصرخون ويولولون ليلفتوا نظر الإمبراطور وهو متجه إلى الصلاة ، فلما استفسر منهم قالوا : إنهم فى طريقهم لدفن الموسيقى . فطلب منهم أن يحسنوا دفنها حتى لا تعود إلى الحياة من جديد<sup>(١)</sup> .

إلا أنه من جهة أخرى اهتم بفنون الخط والخطاطين بل هو نفسه كان خطاطاً ، فروى عنه أنه قام بنسخ القرآن بخطه ، وكانت كتاباته ذات ذوق رفيع .

أما عن خلفائه فكان أبرزهم بهادر شاه أكبر أبنائه الذى قاتل إخوته حتى استتب له الأمر ، وفى عصره تفاقم خطر الإنجليز وخاصة على الشواطئ الشرقية ، كما لم يمهله الراجبوتيون وحاكمهم الجديد حيث بدأوا منذ اللحظة الأولى فى إثارة المتاعب ومحاولة الانفصال ، وظلت الاضطرابات هى السمة الرئيسية التى ميزت الحقبة التاريخية التالية على حكم أورانجزيب حتى تقرر مصير الدولة بعد معركة فى ١١٧٩ هـ - ١٧٦٥ م بينهم والتى انتهت بانتصار الإنجليز على شاه علم السلطان التيمورى وبعده بدأت مرحلة جديدة من الحكم فى ظل الإنجليز .

(٢) السلاتى : المرجع السابق ، ص ١٩٤ .



من خلال العرض التاريخي السابق لمراحل حكم الأباطرة المغول في الهند يتضح مدى رعايتهم للفنون المختلفة واهتمامهم بالمشتغلين في مجال العمارة والفنون ، ولم يكن دورهم يقتصر على مجرد الرعاية المالية ، بل كانوا في معظم الأحوال ناقلين مدققين واعين لماهية الطرز الفنية والمعمارية ، يتضح ذلك من خلال الأحاديث المختلفة لظهير الدين بابر الذي انتقد الطراز المعماري الهندي وأظهر عدم حبه له .

أما إنجازات هؤلاء الأباطرة في مجال الفنون الصغرى ، فيتضح في تأسيسهم مدرسة التصوير الإسلامي المغولي في الهند ، جلبوا لها الفنانين والرسامين من مختلف أنحاء العالم المعروف في ذلك الوقت ، كما جلبوا أيضا مجموعة من اللوحات الفنية وخاصة تلك التي كانت من عمل بهزاد المصور الإيراني العظيم الذي يوصف بأنه رفائيل الشرق . وتتضح عناية الأباطرة بالفن والفنانين في اعتبارهم الفن نوعا من العبادة كما تحدث بذلك الإمبراطور أكبر الذي يقيم معرضا للوحات الفنية في بلاطه كل أسبوع ، ونبع في عهده مجموعة من المصورين من بينهم دسونت ، بساون ، سنوله ، عبد الصمد ، مير سيد علي ، فروكح بك ، نادر الزمان ، الأستاذ منصور . . وغيرهم وفي عهده رسمت العديد من المخطوطات الملحمية مثل : جنكيز نامه ، ظفر نامه ، رزنامه . . وغيرها ، كما ورث جهانجير عن أبيه هذا الاهتمام بالفن وزاد عليه رؤيته الفنية الخاصة وتبعه في ذلك الإمبراطور شاه جيهان ، كما أسلفنا .

أما في عهد أورانجزيب تحول الاهتمام الفني إلى فن الخط العربي والزخارف النباتية والهندسية والحيوانية التي بلغت مستوى كبيرا من الرقي والتحضر .

ومن ثم نعتقد أن هؤلاء الأباطرة كانوا رعاة للفن والفنانين من طراز فريد لم يتكرر بين حكام الدول الإسلامية إلا فيما ندر .

## الباب الأول الدراسة الوصفية

تمهيد

الفصل الأول : الصور الشخصية لحكام المغول في القرن السادس عشر  
الميلادي.

الفصل الثاني : الصور الشخصية لحكام المغول في القرن السابع عشر  
الميلادي.

الفصل الثالث : الصور الشخصية : للأمراء ، والنبلاء ، والفرسان وكبار  
رجال البلاط في القرنين السادس عشر والسابع عشر  
الميلاديين.

الفصل الرابع : الصور الشخصية للنساء خلال القرنين السادس عشر  
والسابع عشر الميلاديين في العصر المغولي الهندي.





## تمهيد

بلغ الاهتمام بفن التصوير ذروته في عصر الأباطرة المغول ، وكانت الصور الشخصية أهم مظاهر التصوير الإسلامي في عهدهم ، وعلى الرغم من أن الصورة الشخصية ظاهرة بارزة في معظم الفنون الآسيوية<sup>(١)</sup> ، إلا أنها في عصر هؤلاء الأباطرة كانت ذات مستوى خاص . ويبدو أن أجداد هؤلاء الأباطرة من المغول أورثوهم ظاهرة حب التصوير بصفة عامة ، وتصوير ذاتهم وأنفسهم بصفة خاصة ، وكذلك كان هذا هو نمط حكام آسيا الوسطى عندما يرسمهم الفنانون في صور شخصية ، وتركت القبائل الرعوية في آسيا الوسطى ، صور أشخاص بسيطة على الحجر ولا زالت هذه البقايا في صحراء منغوليا لفترة طويلة<sup>(٢)</sup> . وعندما تحضرت هذه القبائل وخرجت من البيئة الصحراوية الخاصة بها ، بدأوا يتقربون للفنانين المحليين وطلبوا منهم تقليد ملامحهم في صور شخصية ، كما قلد الأغنياء والمحيطون بطبقة الحكام القائمين على الحكم في الاهتمام بالصور الشخصية .. وبالإضافة إلى الصور الشخصية المنفردة ، كثرت في هذه الفترة صور الأشخاص التي ارتبطت بموضوعات معينة مثل : موضوعات المعارك والاحتفالات ومجالس الشرب أو الصيد . . . . . وقد أحضر هؤلاء المغول العديد من المصورين الصينيين وخاصة المشهورين منهم من عصر بابر<sup>(٣)</sup> وتشير المصادر إلى أن معظم هؤلاء المصورين الصينيين كانوا مصوري الصور الشخصية<sup>(٤)</sup> .

وكان هذا هو نوع الفن الذي انتشر في بلاد الصين ، قبل أن ترحل القبائل المغولية في

(١) Brown P. : Indian Painting under the Mugoul, Oxford 1924, P. 141 .

(٢) Ibid. P. 141 .

(٣) Ibid. P. 141 .

(٤) مدح ابن بطوطة الشعب الصيني وميله الطبيعي للفن ولذلك نكتب عن رحلته إلى بلاد الصين في ١٣٤٧ م يقول: «في إحدى المناسبات التي زرت فيها مدينة الإمبراطور الخاصة ، وفي أثناء سيرى إلى القصر الإمبراطوري مع مرافقين ، مررت على دكاكين المصورين ، وفي المساء وعند عودتي من القصر ، مررت على نفس الدكاكين ، وهناك وجلت صورتي الشخصية والصور الشخصية لرفاقي مرسومة على الورق ومعلقة على الجدران ، وفي الحقيقة أنها كانت عادة عند الصينيين ، وهي تصوير أى غريب يقوم بزيارة لبلدهم ورسم صورة شخصية له » .

زكى محمد حسن : الصين وفنون الإسلام ، القاهرة ١٩٤١ م ، ص ٣٠ - رحلة ابن بطوطة ص ٢٦١ ، ٢٦٣ .

اتجاه الغرب آخذين معهم مصوري الصور الشخصية الصينيين ، حيث استقروا معاً في المدن الفارسية<sup>(١)</sup> .

ويبدو أن هؤلاء المصورين كانوا وراء هذا النمط من الرسوم الأسطورية الفارسية ، التي تتحدث عن أبطال الفرس القدماء مثل : خمسة نظامي ، وقصة خسرو شيرين ، ومن هذه القصة كان لخسرو صديق هو شاهبور الذي قام بوصف جمال شيرين لخسرو مما أوقعه في غرامها ، وأصبح شاهبور هو الوسيط بينهما وأحضر صورة شخصية لها وأعطاهما لخسرو ، وأصبحت شيرين وهي تحلق في صرة خسرو من الموضوعات المتكررة في التصوير الفارسي<sup>(٢)</sup> . وأحياناً كانت ترسم هذه الصورة على الصخور ، أو كانت تعلق على ألواح تتدلى من الأشجار ، ولا يعني هنا موضوع القصة بقدر عنايتنا بفكرة الصورة الشخصية واستخدامها<sup>(٣)</sup> . ولم يكن الاهتمام بالصورة الشخصية في الأدب الفارسي بنفس الدرجة الموجود عليها في الأدب الهندي الذي كان أكثر اهتماماً بفكرة الصورة الشخصية ، وما يحكى في هذا السياق أن برهما Brahma علّم أحد الملوك كيف يحضر ابنه المتوفى من المقبرة وذلك عن طريق رسم صورة شخصية له<sup>(٤)</sup> .

واستمر اهتمام حكام المغول بالفن والفنانين ، وهذا بالتالي أدى إلى زيادة التقرب بين بعضهم البعض وهذا بطبيعة الحال خدم فكرة الصورة الشخصية . . وقد اختار مصورو هذا العصر موضوعات صورهم من الأدب القديم ، ومزجوا الخيال بالواقع عندما حاولوا رسم أشخاص أسطوريين مثل : رستم ، وبهرام جور<sup>(٥)</sup> ، وكذلك صور كل من چنكيز خان ، وهولاكو . . وفي العصر التيموري استمر رسم الصور الشخصية من خلال السجلات التقليدية ، أكثر من رسمها عن طريق الملاحظة المباشرة للشخصيات نفسها . وقد صور الفنان في العصر التيموري كل الشخصيات بدءاً من الأمير نفسه نزولاً إلى أجداده البعيدين وكل المتسعين للبيت التيموري<sup>(٦)</sup> ، ولشاه رخ الحاكم الشهير الذي قام بتجميل مدينة هراة ، وأصبحت هذه المدينة في عصره من أجمل المدن في الشرق وقد شمل حفيده بايسنقر كل الفنانين والأدباء والشعراء برعايته ، وكان الفنان يرسم الطبقات المختلفة التي تعيش في بلاط الحاكم التيموري مثل : النبلاء والقواد العسكريين والدراويش وغيرهم .

Brown P, Op. Cit., P. 142 .

(١)

Ibid. P. 142 .

(٢)

Ibid. P. 142 .

(٣)

Ibid. P. 142 .

(٤)

Ibid. P. 154 .

(٥)

Ibid. P. 154 .

(٦)

لكن كل هذا النشاط الفنى فى مجال الصور الشخصية فى العصر التيمورى لا يقارن إطلاقاً بما جرى فى بلاط الأباطرة المغول فى الهند بدءاً من عهد بابر وهو مؤسس الدولة فى ١٥٢٦م حتى بهادر شاه آخر الملوك فى دلهى الذى مات فى المنفى سنة ١٨٦٢م .

ولم يكن الاهتمام بالصورة الشخصية فى العصر المغولى الهندى قاصراً على الحكام بل تعدى ذلك إلى الأمراء والأميرات موظفى البلاط والخدم والموسيقين والراقصات والعسكريين والدرائش وغيرهم ، ولم يكف المصور المغولى برسم صور الأدميين الشخصية فحسب ، بل تعدى ذلك إلى رسمه للحيوانات مثل : الأفيال والخيول والطيور ورسمت كلها بنفس الدقة وبنفس الإحساس الفنى . وتمشياً مع هذا السياق نجد رسوماً لجواد الأمير داراشيكو الشهير ، كما رسم المصور مانوهر الصقور والطاووس والكركى ، ورسم فنانون آخرون مواكب الأفيلة وراكبى الأحصنة فى رحلات الصيد الشهيرة (انظر لوحات : ١٣/١٤/١٥/٢٢/٥٠/٦٠/٦٢/٨٧/٨٨/٨٩/٩٠) ، وكلها حيوانات وطيور كانت تعطى شكلاً من البهجة والمرح لتصاوير البلاط .

وعلى الرغم من أن أباطرة المغول ورثوا حب التصوير الشخصى عن أسلافهم الأوتل ، إلا أن هناك فترة زمنية طويلة كانت تفصل بين الشعبين ، بالإضافة إلى اختلاف فى الثقافة بين هذه القبائل الآسيوية الهمجية ، وبين هؤلاء الأباطرة المغول .

ويبدو أن فكرة الصور الشخصية نابعة من الاهتمام بالحاكم ، الذى لا ينفرد بلامحه فى صوره الفردية فحسب ، بل أيضاً فى التصاوير المتنوعة لمناظر البلاط والحفلات الرسمية والتى كان الإمبراطور فيها يمثل مركز الصورة فهو مرتفع عن الآخرين وبقية الأشخاص فى الصورة المرسومين فى وضع أقل أو أصغر منه ، وأخذ كبار رجال البلاط هذه العادة عن الأباطرة فصاروا يرسمون فى صورهم الشخصية بمفردهم وتصاوير من هم أقل شأنًا منهم موزعين بالإطار الخارجى للصورة ، ( انظر لوحات : ٧٤/٧٥/٧٦/٩١ ) ، أو فى تصاوير جماعية هم فيها فى وضع أكبر من المحيطين بهم . وكانت هذه العادة سبباً فى تطور فن التصوير ، وصارت الذاتية فى التصوير الإسلامى من أهم سمات العصر المغولى ، ويتضح ذلك فى محاولة كل شخص تخليد نفسه من خلال الصورة التى تنفذ له ، ويبدو أن الصورة الشخصية على وجه الخصوص قد حققت جزءاً من هذه الرغبات لدى الناس فى هذا العصر .



وقد شهد هذا العصر تواجد أعداد كبيرة من المصورين وذلك لمواجهة هذه الطلبات المتزايدة لدى الحكام والأشخاص المحيطين بهم لإنتاج صور لهم<sup>(١)</sup> . فوجدنا أسماء مصورين هنود وإيرانيين يعملون تحت رعاية هؤلاء الأباطرة ، الذين كان حبهم للفن والعناية لا يقارنه أى عصر آخر من العصور التاريخية ، ومن ناحية أخرى كان تواجد هؤلاء الفنانين لدى الأباطرة المغول يمثل شكلاً من أشكال السعادة لهؤلاء الأباطرة الذين كانوا يرفعونهم ويولونهم الاهتمام ليصبحوا على أهبة الاستعداد لتلبية أوامرهم ورغباتهم<sup>(٢)</sup> . ونستطيع أن نجزم أن مصور الصورة الشخصية كان يملك معلومات مهمة عن الشخص الذى يقوم برسم صورته الشخصية ، فهو عند جلوسه لرسم صورة شخصية لا يعكس فقط ملامح الشخص الموجود أمامه وتفاصيل وجهه بقدر ما يسترجع خبراته ومعلوماته التى قرأها عن الشخص من خلال الكتاب المعاصرين له ، والذين وصفوا هذا الشخص ، فالفنان لم يقدم الحقيقة فحسب بل تعداها إلى ما هو أبعد من ذلك ، كصفات النبيل أو الطيبة أو الشهامة والقوة ، بالإضافة إلى صفات الحقارة والوضاعة والضعف . وكذلك الحالات النفسية المختلفة مثل : الفرح أو الحزن أو الكآبة طبقاً لمتطلبات الشخصية المراد رسمها وحالاتها النفسية التى وجدت عليها . كل ذلك استطاع مصورو الصور الشخصية التعبير عنه من خلال تحديدات دقيقة ، وصياغة رقيقة لخطوط أو ملامح الصور التى رسمها ، وكل فنان حسب موهبته وقدراته فى الرسم .

فالإمبراطور المغولى لم يرغب فى أن يرى صورته الشخصية فحسب ، بل كان يرغب فى أن يرى نفسه جالساً جلسة ملكية ، وكذلك أسلافه أيضاً فى نفس الجلسات ، ولذا وجدناهم فى كثير من التصاوير جالسين مرسومين حوله ، فنراه فى صورة واحدة مع أجداده فى جلسة عائلية ، وذلك على الرغم من البعد الزمنى بين هؤلاء الأشخاص فهم يمثلون أجيالاً مختلفة من الحكام ، وكانت هذه الصور الشخصية الجماعية تمثل شكل « شجرة العائلة » ( لوحة ٤ )<sup>(٣)</sup> .

ويبدو أن هذا النوع من الصور لم يسبب أى نوع من الإزعاج للإمبراطور الذى يحكم أن هذه الصور تمثل من وجهة نظره أحقيته فى الحكم ، وأن هذه الصور تمثل جزءاً من

(١) ثروت عكاشة : التصوير الإسلامى المغولى فى الهند ، القاهرة ١٩٩٥م ، ص ٦٤٠ .

(٢) المرجع السابق : ص ٦٤٠ .

(٣)

صناعة التاريخ فى عصره . ومن أهم ما وصلنا من هذا الشكل الجماعى من الصور الشخصية ، الصور المعروفة باسم أمراء البيت التيمورى ، وهذه الصورة فيما يبدو رسمها أحد المصورين الإيرانيين فى بلاط المغول فى الهند ، ومن المحتمل أن يكون هذا المصور هو « عبد الصمد » لأن أسلوبه ظاهر على ملامح الصورة ، بالإضافة إلى أن هذه الصورة قد رسمت على نسيج قطنى يذكرنا بتصاوير « حمزة نامه » وهى التصاوير التى شارك هذا الفنان قيادة فريق العمل المكلف بتنفيذها لسنوات عديدة من عمره <sup>(١)</sup> .

وبصفة عامة فإن صورة أمراء البيت التيمورى تتألف من تكوين جماعى ، ويشغل الإمبراطور المغولى مركز الصورة ، ويبدو من ملامحه أنه على مشارف الأربعينات <sup>(٢)</sup> ، أى أن الصورة قد رسمت فى حوالى ١٥٧٧م تقريباً ، ويلاحظ تواجد صور لكل من جهانكير شاه جهان وبعض أمراء المغول المتأخرين .

Basil Gray: The Mughal School, P. 78 .

(١)

Ibid. P. 77 .

(٢)

Brown P. : Op. Cit., P. 149, Pl. Lx., P. 152.

ثروت عكاشة : المرجع السابق ، لوحة ٤٠ ، ص ٧٩ .





**الفصل الأول**  
**الصور الشخصية لحكام المغول**  
**فى القرن السادس عشر الميلادى**



## الصور الشخصية لحكام المغول في القرن السادس عشر الميلادي

وبعد هذه المقدمة التي حددنا فيها مسار وأسس مدرسة التصوير المغولية بصفة عامة ، وقواعد التصوير الشخصي بصفة خاصة ، لا بد أن نتبع تطور هذا الفن ومظاهر الاهتمام به التي قامت على أكتاف أباطرة العصر المغولي الذين كانوا حقاً رعاة للفن والفنانين بمحاولاتهم الفردية ، فقد كانت فترة حكم كل إمبراطور على حدة تمثل مدرسة للتصوير بحد ذاتها بما تضمنه من ألبومات ومراسم للفنانين يحظون فيها برعايتهم واهتمامهم . .

فكان بابر مؤسس العصر المغولي في الهند بدمائه التيمورية المنغولية<sup>(١)</sup> ، التي أكسبته جرأة وشجاعة وإقداماً جعلته يعتلي العرش في مدة وجيزة ، بل كان نموذجاً يستحق أن يحذوه أبنائه وأحفاده من بعده ، كما كانت ثقافته واهتمامه بالفن بمثابة الروح التي أعطت للعصر قدره وقوته فيما بعد .

ويتضح من مذكراته أنه إن لم تكن له اليد الفنية المدربة ، فكانت له العين الشاقبة التي دفعته إلى الكتابة عن الطبيعة من حوله ، وتأثير العوامل الطبيعية عليها ، وهذه بدون شك إحياءات فنية تفتح مجالاً للفنان ليبر عنها بريشته .

ويعتقد أن بعض التماوير التي عثر عليها والتي تمثل الإمبراطور ، قد رسمت في عصور أبنائه وأحفاده ، وهذه الصور تعتبر ترجمة مصورة لما قام هو نفسه بتسجيله في مذكراته ، ومن تلك اللوحات النادرة له ، صورة شخصية نصفية تمثله واقفاً داخل إطار بيضاوي (لوحة ١) وأخرى جالساً جلسة شرقية ويده كتاب (لوحة ٢) ، أما اللوحة الثالثة فتمثله أيضاً جالساً على ركبتيه (لوحة ٣) ، أيضاً هناك بجانب هذه الصور الشخصية الفردية للإمبراطور بابر ، توجد تماوير له وسط مجموعة من أتباعه ورفاقه مثال ذلك (لوحة ٤) حيث تمثله في منظر صيد، وصورة أخرى وهو يملئ مذكراته لكتاب يجلس بجواره (لوحة ٥).

ولاشك أن مجموعة التماوير هذه توحدت فيها ملامح الإمبراطور بابر ، وأمكن

(١) Richards, John F., The Mughal Empire, Cambridge university Press, 1993, P. 6 .

(٢) Brown P. : Op. Cit., P. 5

سمير شيخاني : موسوعة صناعو التاريخ ، ج ١ ، بيروت ١٤١١ هـ - ١٩٩١ م ، ص ٣٣٢ .



التعرف بسهولة على ملامحه الشخصية وكثير من صفاته وحالاته النفسية الدقيقة ، كما أنها قدمته في مرحلة سنية متوسطة مما يؤكد أنه توفي في عمر مبكر نسبياً (حوالي ٤٧ سنة) بعد أن أنهكه الجهاد والكفاح من أجل ترسيخ وتثبيت دعائم عصر أباطرة المغول في الهند<sup>(١)</sup> ..

ورث همايون البلاط المغولي في الهند ، لكن في ظل ظروف قاسية وسنوات حكم ضاع منها عشر سنوات في محاولة مواصلة الجهاد الذي بدأه أبوه ، وخمسة عشر عاماً أخرى أجبر فيها على ترك الهند والهروب لدى الشاه طهماسب في فارس قبل أن يسترد عرشه ثانية في عام ١٥٥٥ م .

ولحسن الحظ لم تكن سنوات المنفى ضائعة بل استغلها همايون في الترحال والتعرف على الثقافات المختلفة ، بل قضى عاماً منها في قصر شاه طهماسب مطلعاً على الكتب المصورة التي لاقت إعجاباً واستحساناً منه ، وهذا قاده إلى التعرف على الكتاب والمصورين والمجلدين الذين قاموا بتنفيذ تلك الأعمال الضخمة ، ومن بين هؤلاء كان الفنانان ميرسيد على وعبد الصمد اللذان قد أخذوا وعداً من الإمبراطور بأن يصطحبهما معه حين يسترد عرشه واستطاع همايون في لحظات السلم القصيرة أن يستفيد من خدمات هذين الفنانين بأن يتلقى دروساً في الرسم وخاصة موضوعات التصوير ، كما كلفهما بإعداد نسخة كاملة مصورة من « قصة الأمير حمزة » ذلك العمل الضخم الذي لم يُعط القدر همايون فرصة كي يراه حيث وقع له الحادث الشهير على درجات مكتبة في دلهي أفقدته حياته .

ومن التضاوير القليلة والنادرة للإمبراطور همايون تصويره نصفية له داخل إطار بيضاوي (لوحة ٦) ، وأخرى تمثله جالساً على عرش منخفض نسبياً مستنداً على وسادة ضخمة (لوحة ٧) .

ومن الملاحظ على تضاوير همايون سواء أكانت رسمت له في أثناء حياته أو فيما بعد فإنها تمثله في مرحلة متوسطة من العمر يبدو فيها نحيفاً تظهر عليه مظاهر الإرهاق والتعب نتيجة لما عاناه في حياته كانشغاله في الحروب وهروبه إلى المنفى ومحاولاته المستميتة لاستعادة عرشه ، كل ذلك انعكس على تضاويره القليلة النادرة وأجاد المصورون التعبير عنها ..

وتعتبر شخصية أكبر<sup>(١)</sup> من أهم الشخصيات المغولية الحاكمة التي اهتمت بالصور الشخصية ، ويروى أنه تلقى دروساً في فن التصوير وأنه حاول رسم صور شخصية لبعض المحيطين به ، ولذلك عندما نضج هذا الرجل وأصبح رجل دولة وحاكماً ، تطورت لديه الأفكار الخاصة بالصورة الشخصية بشكل واضح ، وأصبح في مقدرة أن يحقق أفكاره عن هذا الفن ويحوّله إلى واقع .

ومن خلال ما كتب في «عيني أكبرى» نجد بعض النصوص التي تشير إلى مسألة التصوير والصورة الشخصية : « جلس الإمبراطور العظيم شخصياً من أجل أن تعمل له صورة شخصية كما أمر أيضاً أن يصور جميع النبلاء والعظماء وكبار الموظفين في دولته ، وأن يكون من هذه الصور ألبوم ضخم يشمل كل من عمل في بلاط الإمبراطور سواء لازل موجوداً على قيد الحياة أو أولئك الذين رحلوا »<sup>(٢)</sup> . . وللأسف لم يصل إلينا هذا الألبوم كاملاً ، ولكن لازالت أجزاء كثيرة منه في المجموعات الفنية المختلفة في العالم .

كما يعتبر الإمبراطور أكبر هو أول من أسس وطور المراسم الملكية وأمر فناني بلاطه بتقنية أساليب التصوير من الشوائب العالقة به والتي ورثوها عن الأساليب السابقة عليهم وبصفة خاصة الإيرانية (الصفوية) ، بل والأساليب المحلية التي وجدوها في المناطق المفتوحة حتى يتجوا أعمالاً تعكس شخصيتهم وتؤكد تميزهم وتفوقهم<sup>(٣)</sup> .

ويقال إن أكبر أشرف بنفسه على تلك المراسم وكان يقوم شخصياً باختيار الموضوعات ويأمرهم بعرضها عليه بعد تنفيذها ليكافئ كل فنان طبقاً لمهارته وقدرته ، ويؤكد ذلك المؤرخ أبو الفضل في مخطوط «عيني أكبرى» قائلاً : « كانت أعمال كل الرسامين تعرض أسبوعياً على عظمته عن طريق النظار (المدرء) والكتابة ثم يمنح مكافآت طبقاً للامتياز في الصناعة ، أو يزود المرتبات الشهرية<sup>(٤)</sup> .

وقد درس أكبر فن التصوير على يد الفنان الفارسي «عبد الصمد» ، وبذلك يكون اهتمامه بالتصوير بدأ منذ أن كان صيياً<sup>(٥)</sup> ، وليس أدل على ذلك من تصويرة تحمل إمضاء

Richards, J. F., Op. Cit., P. 12 .

(١)

Brown, P. : Op. Cit., P. 149 .

(٢)

Ibid : P. 58 - 59 .

(٣)

ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص : ٩٩ .

(٤) المرجع السابق ، ص ١٠٧ .

Ibid : P. 63 .

(٥)

«عبد الصمد» ومحفوظة الآن في مكتبة جولستان بطهران تمثل أكبر الصغير يقدم تصويراً لآبيه همايون ومن المحتمل قبل وفاته بقليل حوالى عام ١٥٥٦م ، وربما تكون هذه التصويرة من عمل الأمير الشاب لذلك يقدمها لآبيه بكل فخر واحترام<sup>(١)</sup> .

وهذا الاهتمام بالفن والفنانين من جانب أكبر أدى إلى تنافسهم في العمل ، ودفعهم إلى انتهاج وابتكار أساليب جديدة عوضاً عن تلك التقليدية التي جعلتهم يتجهون بقوة نحو التخصص والتميز ، فبرز من بينهم الفنانون المتخصصون في الصور الشخصية بصفة خاصة ، وبما أن أكبر كان يجازى المجد منهم ، فبالتالى لابد وأن نجد إمضاءاتهم على تصاويرهم ، كل حسب عمله الذى قام به وقت تنفيذ اللوحة . . وبفضل هذه السياسة وصلنا العديد من أسماء أمهر المصورين في عصر أكبر ، الذين انجذبوا إلى الرسم الملكى الذى كان يترأسه أستاذى التصوير عبد الصمد وميرسيد على اللذان أرسيا أسس فن التصوير طبقاً للموروث ثم تطورت وتنوعت على يد الفنانين الجدد مما جعل هذا العصر يتميز بالأصالة والتجديد في التصوير عامة ، والتصوير الشخصى خاصة<sup>(٢)</sup> .

وبما سبق يتضح أنه بداية الاهتمام بالصور الشخصية كان في مراسم أكبر<sup>(٣)</sup> ، فوصل إلى ذروته في القرن السابع عشر الميلادى ، وليس أدل على ذلك من الكم الهائل من التماوير الشخصية الذاتية (الفردية) أو الجماعية التي اشتملت عليها ألبومات أكبر ، وعلى سبيل المثال لا الحصر تلك المجموعة التي وردت في الكتالوج الملحق ، والتي نشر بعضها دون - أن يأخذ حقه في الدراسة ، فنرى ( لوحة ٨ ) أكبر في صورة نصفية داخل إطار بيضاوى ، بينما ( لوحة ٩ ) تمثل رسماً نادراً لأكبر بالقلم ويتضح بها مدى الدقة في تحديد الوجه ومحاولة نقل الملامح بإتقان وكأن الرسام يقوم بالتدريب أو عمل « اسكتش » للوصول إلى أفضل الطرق في رسم وجه الإمبراطور ، أما اللوحتان ( ١٠ ، ١١ ) فتقدمان «أكبر» واقفاً ، ( لوحة ١٢ ) الإمبراطور «أكبر» جالساً في مكان مفتوح يقرأ في كتاب ، بينما (لوحة ١٣) وهو ممتطياً فيلاً ضخماً ، ويلاحظ التنوع في موضوعات وأوضاع الصور الشخصية الفردية التي رسمت لأكبر .

Gray, B : Op. Cit., P. 78 .

(١)

(٢) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص : ١٠٣ ، ١٠٧ ، لوحة ٢٩ ص : ٥٩ .

(٣) عاش الإمبراطور أكبر أمياً لأنه لم يتلق أى نوع من التعليم شأن غيره من الأمراء ، إلا أنه كان مخالطاً للعلماء ورجال الدين ، وكانت مكتبته تزخر بالكاتبين المختلفين المعارف ، ويعرف بتذوقه للشعر والأدب حتى أن الناس كادوا لا يصدقون أنه أمى . ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص : ٨٢ ، ١١٣ .



أما بالنسبة للصور الجماعية ( لوحات ١٤/١٥/١٦/١٧/١٨/١٩ / ٢٠/٢١/٢٢) أيضاً تنوعت موضوعاتها وحركاتها وأماكن تصويرها ، وكذلك المراحل السنية التي وقع فيها الحدث وقت التصوير ، إلا أنها اتفقت جميعها في الملامح الشخصية التي أتت مطابقة وناقلة لشخصية الإمبراطور أكبر .

ومما سبق يتضح أنه طوال فترة حكم الإمبراطور أكبر للدولة المغولية في الهند والتي امتدت زهاء خمسين سنة ، أدخل خلالها الكثير من الأساليب الفنية التي أثرت مدرسة التصوير المغولي في الهند ، والتصوير الشخصي خاصة ، واضعاً بذلك اللبنة الأولى التي قامت على أسسها وازدهرت كافة أنواع الفنون ، وهذا نبع من إيمانه العميق بالفن حيث كان يعتبره وسيلة للمتعة والدراسة في آن واحد .

## لوحة (١)

- التحفة : صورة شخصية للإمبراطور بابر .  
 المكان : مجموعة خاصة لدى Mihr Tschand .  
 رقم السجل : IC 24355  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية ( حوالى ١٥٢٦م - ١٥٣٠م ) .  
 المادة : صورة على الورق ورسمت بالفرشاة .  
 المصدر : أخذت من المباني التى تعود إلى عصر قياصرة المغول .  
 الكتابات : كتب اسم الإمبراطور «بابر» على الإطار اليفسوى الخارجى فى الجهة السفلية .  
 الشكل : صورة نصفية للإمبراطور بابر محاطة بإطار يفساوى .  
 المراجع : E. Kühnel : Miniaturmalerei in Islamischen Orient, Berlin 1923, Abb. 119.

## الوصف والدراسة :

صورة شخصية نصفية للإمبراطور والصورة تظهر الجزء العلوى من الجسم حتى الوسط ، والوجه فى وضع ثلاثى أرباع ويبدو فيه بابر فى منتصف العمر له لحية كثيفة تبدأ من أعلى الأذن بخط رفيع ثم تزداد كثافة وتتقابل بشارب يعلو الفم من كلا الجانبين (شكل ١) ، أما العينان والأذنان والأنف فقد رسموا بدقة بالغة ووضوح ، يغطى الرأس عمامة ضخمة ( شكل ٢ ) متعددة الطيات تدلى من الخلف لتغطى العنق كله وبها خطوط رفيعة طولية وعرضية ويحيط بالرأس هالة مستديرة محددة بلون فاتح من الخارج كى تبدو ظاهرة وواضحة للعين . ويبدو بابر وهو يمد يده اليمنى إلى الأمام بينما تدلى يده اليسرى إلى جانبه وقد رسم الفنان أصابع اليد اليمنى رشيقة واضحة المعالم فبدت معبرة . أما الملابس التى يرتديها على الجسم فهى عبارة عن قفطان يبدو طويلاً وفى وسطه حزام بلون مخالف للون ، والرداء الذى يشبه القفطان مزخرف برخارف عبارة عن ورود صغيرة متناثرة على طول الرداء . . ( شكل ٣ ) .

والصورة بصفة عامة يغلب عليها النبل المشوب بالهدوء والذى يعتبر سمة أساسية من سمات التصوير الشخصى للأباطرة المغول .

## لوحة (٢)

- التحفة : صورة شخصية لبابر .  
المكان : مكتبة الفن بيرلين الغربية .  
التاريخ : القرن السادس عشر الميلادى .  
المادة : صورة على الورق بالجواش .  
المقاسات : ٣٥,٥ × ٥٥,٥ سم .  
الشكل : صورة كاملة لبابر جالساً جلسة شرقية على عرش منخفض .  
المراجع : محمود إبراهيم حسين : دراسة للصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية من خلال مجموعة من الصور تنشر لأول مرة ، مجلة دراسات آثارية إسلامية ، المجلد الرابع ١٩٩١م ، مطبعة هيئة الآثار المصرية ، لوحة ٢ ص ٢١٦ .

## الوصف والدراسة :

يبدو الإمبراطور بابر جالساً جلسة شرقية رجله اليسرى متجهة إلى الخلف بينما اليمنى مشنية إلى أعلى ، متكناً عليها يده اليمنى الممدودة إلى الأمام وحركات أصابعه التى يبدو بعضها ممدوداً معبرة ، بينما يمسك كتاباً بيده اليسرى سائداً إياها على مخدة .

يحيط برأسه هالة مستديرة تخرج منها أشعة تبدو كلهب النار وتنتهى من أعلى بشكل مدبب ، ويرتدى عمامة متعددة الطيات فوق رأسه تحتها قلنسوة تعلوها ريشة (شكل ٤) ، أما الوجه فقد حُدد فيه العينان والحاجبان والأنف بدقة بالغة ووضوح ، واللحية رفيعة وتتصل بالشعر أسفل العمامة وتنتهى بتليب أسفل الذقن ، يعلو القم شارب رفيع يتصل من كلا جانبيه باللحية (شكل ٥) ويرتدى الإمبراطور بابر ما يشبه القفطان الطويل الذى يحدده عند الوسط حزام ، وقد قام الفنان بزخرفة القفطان بورود صغيرة انتشرت من أعلاه لأسفله ، كما كان يزين صدر الإمبراطور عقد من اللؤلؤ أو الأحجار الكريمة بلون أبيض .

ويجلس بابر على عرش منخفض يرتكز على أربعة قوائم ضخمة سائداً ظهره على ومادة مزخرفة بخطوط طويلة تحصر بينها زهوراً صغيرة، كما يلاحظ أن الجزء الخلفى من العرش تزينه مستويات تكتفى فى الوسط بطرف مدبب ( شكل ٦ ، ٧ ) ويلاحظ أن الصورة يغلب عليها الهدوء الشديد على الرغم من محاولة الفنان إضفاء طابع من الحركة على جسم الإمبراطور سواء من حيث تنوع حركات الأيدي أو الأرجل .



## لوحة (٣)

التحفة : صورة شخصية لبابر .  
 المكان : مجموعة خاصة .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المادة : صورة على الورق بالجواش .  
 الشكل : صورة كاملة للإمبراطور بابر جالساً على مقعد سائداً يده اليمنى على وسادة .  
 المراجع : . Esin Atil : The Brush of Masters drawing from Iran and India .  
 Washington 1978.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

يبدو للإمبراطور بابر في هذه الصورة جالساً في وضع جانبي على مقعد عريض نسبياً واضعاً يده اليسرى على ركبته اليسرى ، حيث يبدو جالساً على ركبته وقدماه إلى الخلف . أما يده اليمنى فقد مدها أمام صدره وأصابعه بدت ممدودة برشاقة .  
 يظهر أعلى الرأس عمامة متعددة الطيات زخرفت بخطوط عريضة وطولية وينتهي طرفاً العمامة بجزء علوي .  
 أما رسم الوجه فهو في وضع ثلاثي أرباع ، وتتصل اللحية بالشعر ، أما الشارب فيعلو الفم ويتدلى جانبي الوجه . .  
 ويرتدى بابر قميصاً طويلاً خالياً من الزخارف ، ويحدد الوسط حزام معقود يتدلى طرفاه إلى الأمام ويحلى طرفه من أسفل شراشيب ، وعلى جانبه الأيسر يظهر مقبض سيف .  
 ويلاحظ أن بابر يستند بذراعه الأيمن على مسند مغطى برسوم رجال في أوضاع مختلفة ، والصورة في مجملها تبدو وكأنها في مكان داخلي حيث يلاحظ أن القميص الذي يرتديه بالإضافة إلى العمامة البسيطة من الملابس التي يرتديها الأباطرة داخل الغرف الخاصة بهم ، أما المقعد التي يجلس عليها فتبدو كأنها من قطع الأثاث التي تستخدم في الجلسات الخاصة غير الرسمية وعلى الرغم من محاولة الفنان إضفاء طابع حيوي على الصورة من خلال التنويع في الحركات فيما يتعلق بالأيدي ، أما الوجه فيسيطر عليه طابع هدوء مشوب بالنبل ، وهو طابع عام يظهر في صور أباطرة المغول .

## لوحة (٤)

التحفة : صورة للإمبراطور بابر فى منظر صيد .

المكان : Islamische Museum der staatlichen Museen zu Berlin .

رقم السجل : I . 4593, Fol. 49

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقاسات : ٢٣,٥ × ١٤,٥ سم .

الشكل : بابر جالساً على مقعد منخفض وأمامه ومن حوله أفراد حاشيته يتابعون معه رحلة الصيد .

المراجع : V. Enderlein = Indische Albumblätter Miniaturen und Kalligraphien aus der zeit der Maghul Kaiser, Leipazg 1979, Abd. 1.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

يبدو بابر فى الصورة جالساً على مقعد منخفض نسبياً بوضع أمامى ، يده اليمنى ممدودة باتجاه باز واقفاً أمامه كما لو كان يطعمه ، أما يده اليسرى فقد وضعها على رجله ماسكا بها كتاب .

يرتدى عمامة محلاة بحبات من اللؤلؤ تنتهى بجوهره وعلى الجانب الآخر من العمامة ترتفع ريشة لأعلى .

وتتضح ملامح بابر فى الطريقة المتكررة لرسم الحاجبين والعينين والأنف ثم تتضح اللحية المتصلة بالشعر ثم تتجه أمام الأذن بخط رفيع ، ثم تبدأ فى الكثافة لتنتهى باستدارة حول ذقنه ، أما الشارب فيبدو رفيعاً أعلى الفم وعلى جانبيه .

أما الملابس فعبارة عن معطف ذى أكمام نصفية يحليه شريط مزخرف حول الأكمام ومن الأمام وتحت جلابب طويل خالى من الزخارف ويفتحة مثلثة عند العنق . أما المقعد المنخفض فقد زخرف بإطارات تدور خلف بعضها وكل إطار منها زخرف بطريقة مختلفة عن الآخر .

ويجلس على يمين بابر مجموعة من الموسيقيين ، يضرب أحدهم الدف ، وآخر على الزمار ، وثالث على ربابة ، وعلى يساره يقف مجموعة أخرى من رجال الحاشية الذين يرافقون الإمبراطور فى رحلة الصيد .

وخلف بابر يقف خادم ماسكاً مروحة وأمامه خادم آخر يقوم بتجميع ما تم صيده ليضعه أمام الإمبراطور .

وقد قام الفنان بزخرفة الصورة بالأشكال النباتية والأشجار فبدت كمنظر طبيعى معبراً ومؤكداً رحلة الصيد فى الخلاء ، وهو يؤكد أن الأباطرة كانوا يقومون باصطحاب أمهر مصورى البلاط ليقوم بتسجيل مثل هذه الأحداث تسجيلاً دقيقاً .

والصورة بصفة عامة تظهر جانباً من حياة البلاط وتسلياته وهو الصيد ، كما أن الفنان حاول أن يضيف الطابع التسجيلى على صورته فهو يسجل رحلة الصيد ويلقى الضوء على كل المشاركين فيها من رجال البلاط .

ولقد احتوت مخطوط بابر نامه على العديد من الصور لباير وهو فى رحلات الصيد ، إلا أن الصفة الشخصية المتفردة لصورته لا تظهر فى تلك الصور ، ظهورها فى الصورة موضع الدراسة ، وذلك لأن حجم صورة بابر فى الصور الموجودة فى بابر نامه صغير نسبياً وكذلك أن الفنان لن يهتم برسم صورة شخصية لباير بقدر اهتمامه بتصوير موضوع الصيد كأحد أنشطة البلاط المتميزة<sup>(١)</sup> .

(1) Randtlawa, M. S. Op. Cit., pl. xvi xvii.



## لوحة (٥)

- التحفة : صورة للإمبراطور بابر يملئ مذكراته لكاتب .  
 المكان : Rampur State laibary .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى عام ١٦٠٠م (\*) .  
 المادة : صورة بالألوان على الورق .  
 الشكل : بابر جالساً على سجادة مستنداً على وسادة يملئ مذكراته لكاتب جالس أمامه .  
 المراجع : P. Brown : Indian Painting under the Mughals, Oxford 1924, pl. 5.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

يبدو بابر جالساً على سجادة فى حديقة مستنداً على مسند وراء ظهره مرتكزاً على رجله اليسرى رافعاً رجله اليمنى واضعاً يده اليمنى عليها ممدودة ، موجهاً نظره للأمام فى حركة رشيقة لأصابعه تعبر عن موضوع الصورة وهو إملاء مذكراته . ويرتدى بابر عمامة خالية من الزخارف متعددة الطيات تخرج منها ريشة وعصا مثل تلك التى ظهرت فى التماوير الصفوية . ووجهه يحمل نفس ملامح الوجوه التى سبق دراستها فى التماوير السابقة ، من حيث اللحية والشارب وتفاصيل الوجه ، بل أيضاً حركات اليد والجلسة الجانبية والكتاب الذى يمسكه فى يده .

أما رداءه فعباره عن معطف ثقيل بأكمام نصفية محلى بشريط زخرفى على الأكتاف وحافة الأكمام ، يرتدى تحته قميصاً طويلاً خالياً من الزخارف وبوسطه حزام . ويقف وراءه اثنان من الخدم أحدهما يحمل مذبة والآخر يحمل ما يشبه السيف ، كما يجلس أمامه الكاتب ممسكاً بقلمه وورقته ليسجل ما يملئ عليه الإمبراطور .

أما منظر الحديقة من حول بابر فقد عبر عنه الفنان برسم مجموعة من النباتات وشجرة ذات فروع وأوراق على يمين بابر وأمامه مجرى مائى كما يحيط بالصورة إطار رسمت به مثلثات تحصر بينها خطوطاً طولية .

(\*) ربما رسمت بعد سبعين سنة من وفاته وذلك لعدم وجود تسجيلات معقدة تثبت قيام أى من المصورين بممارسة حرفة التصوير فى البيت المغولى فى الأيام التى حكم فيها بابر .

P. Brown : Op. Cit., P. 51 .

والصورة في مجملها معبرة وتتشابه في كثير من تفاصيلها مع الصور التي رسمت لبابر بصفة عامة سواء من حيث الجلسة أو حركة الأيدي أو الكتاب الذي يمسك به مما يدل على أن المصور كان يدرس أو يطلع على ما عمل للإمبراطور من صور قبل رسمه لهذه الصورة ، أو على الأرجح هي من عمل أحد المصورين المعاصرين للإمبراطور بابر .

## لوحة (٦)

- التحفة : صورة شخصية على الورق للإمبراطور همايون .  
 المكان : فى مجموعة خاصة لدى Mihr Tschand لندن .  
 المصدر : أخذت من المباني التى ترجع إلى عصر قياصرة المغول فى الهند .  
 رقم السجل : IC 24355  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية ( ١٥٣٠م - ١٥٥٦م ) .  
 المادة : صورة على الورق .  
 كتابات : كتب اسم الإمبراطور « همايون » على الإطار البيضاوى الخارجى فى الجهة السفلية .  
 الشكل : صورة نصفية محاطة بإطار بيضاوى .  
 المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 120.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة شخصية جانبية للإمبراطور همايون فى الوضع الثلاثى الأرباع تحيط برأسه هالة مستديرة عبارة عن شريط أبيض رفيع ، أما الرأس فيغطيها عمامة متعددة الطيات محلاة بخطوط طولية وتنتهى من أعلى بشراشيب من لون أعمق من لون العمامة ويرتدى تحتها قلنسوة تخرج منها ريشة متجهة إلى أعلى ، أما الوجه فهو طويل مسحوب وبالتالي فالأنف طويل وكذلك الذقن الذى تغطيه لحية طويلة وليست كثيفة تتصل بشارب رفيع يعلو الفم ، كما اتصلت اللحية بالشعر الذى يظهر من أسفل العمامة .

أما الملابس فعبارة عن قفطان طويل الأكمام زين بأشكال نباتية دقيقة الرسم ويبدو من تحتها قميص فاتح اللون خالٍ من الزخارف وتدل يد الإمبراطور همايون اليمنى لأسفل بينما يده اليسرى ممدودة للأمام ماسكاً بها وردة صغيرة بإصبعين بينما بدت باقى الأصابع مضمومة . والرسم بصفة عامة يعبر عن طابعى الحزم والشدة الذى ربما اتصف بهما شخص الإمبراطور همايون ، كما أن الوجه الطويل المسحوب الذى ينتهى بذمته مدببة الطرف أضفى صفة النبل والهدوء بالإضافة إلى أن جسم الإمبراطور وبنيتة نحيلة مما يؤكد أنها رسمت له وهو كبير ( متقدم فى السن ) ويحيط بالصورة إطار بيضاوى حصر بين خطيه الخارجى والداخلى كتابة لاسم همايون فى الجهة السفلى من الإطار .



## لوحة (٧)

- التحفة : صورة شخصية للإمبراطور همايون .  
 المكان : مكتبة الدولة بيرلين الغربية .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المقاسات : ٣٥,٥ × ٥٥,٥ سم .  
 المادة : صورة على الورق ملونة .  
 الشكل : صورة كاملة للإمبراطور همايون جالساً على عرش ذي قواعد تعلو عن الأرض قليلاً .  
 المراجع : محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، لوحة ٣ ، ص ٢٠٠ .

## الوصف والدراسة :

تمثل هذه الصورة الإمبراطور جالساً على عرش منخفض نسيباً مستنداً على وسادة مستديرة باستطالة زخرفت بلونين من الشرائط الطولية وهي بدورها مرتكزة على ظهر العرش الذي تبدو حافته كالفستونات تنتهي من الوسط بحافة مدببة لأعلى قليلاً ، أما المقعد نفسه على شكل خماسي الأضلاع مرتكزاً على أرجل مثنية ثابتة على الأرض .

تخطيط برأس الإمبراطور هالة مستديرة من الجانبين وتنتهي من أعلى بسن رفيع ، أما العمامة فهي متعددة الطبقات تحليها خطوط طولية وتخرج منها عصا في الوسط وبجانبيها الأيمن ريشة تتدلى قليلاً جهة اليسار .

أما الوجه فتغلب عليه الاستطالة وزاد من الإحساس بذلك الذقن الرفيعة الطويلة المدببة الطرف التي تتصل بالشعر أسفل العمامة ، أما الشارب الذي يعلو الفم فيبدو رفيعاً من الطرفين ولا يتصل باللحية والذقن ، وقد اعتنى الرسام برسم العينين والحاجبين بدقة بالغة كذلك الأنف الطويلة لتناسب استطالة الوجه كما ظهرت في الصورة الأذن اليسرى والتي تتفق مع الوضع الجانبي الذي اتخذته الإمبراطور ، أما الملابس فهي عبارة عن معطف طويل بأكماس قصيرة زخرف بأشكال نباتية رقيقة أما الحواف فقد طرزت ذهبية كما يبدو في الصورة. أسفل هذا المعطف قميص مصنوع من قماش رقيق ناعم بالنسبة للمعطف في الوسط حزام محلى بفصوص وجواهر وأيضاً مطرز ، ويغطي القلمين حذاء يشبه البوت يعلو كعبه عن الأرض نسيباً .

والجلسة الشرقية هي المعتادة في مثل هذا النوع من التصاوير ، أما بالنسبة لحركات اليدين فنرى اليد اليمنى تتدلى لأسفل ماسكاً بها مذبة تتدلى على الرجل اليسرى أما اليد اليسرى فهي مثنية أمام الخصر وأصابعه كلها ممدودة . . أما الساق اليسرى فقد رفعها على المقعد بينما اليمنى تتدلى أمام العرش مرتكزة على الأرض .

وبدراسة تفاصيل الوجه الدقيقة نجد أنها تغلب عليها طابع الحزم والهدوء الذي اتسمت به تصاوير الإمبراطور هماغون ، كما يغلب على جلسته وملابسه والمقعد الجالس عليه صفات العظمة والأبهة التي ميزت البلاط المغولي في الهند .

## لوحة (٨)

- التحفة : صورة شخصية نصفية للإمبراطور أكبر .  
المصدر : عثر عليها ضمن مجموعة من الصور الشخصية لأباطرة المغول فى الهند فى أحد الأبنية الخاصة التى ترجع إلى عصر أباطرة المغول فى الهند .  
المكان : فى مجموعة خاصة لدى Mihr Tschand .  
رقم السجل : IC 24355  
التاريخ : مدرسة مغولية هندية (١٥٥٦م - ١٦٠٥م) .  
المادة : بالفرشاة على الورق .  
الكتابات : يوجد اسم أكبر على الإطار البيضاضى فى الجهة السفلى .  
الشكل : صورة نصفية لأكبر فى وضع ثلاثى أرباع واقفاً وفى يده اليمنى باز .  
المراجع : E. Kühnel : Minaturlmalerai in Islamiachen Orient, Bertin, 1923, Abb. 119.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة نصفية للإمبراطور أكبر تمثله فى سن متقدم حيث ظهرت التجاعيد على الوجه والعنق بطريقة ملحوظة ، يده اليمنى ممدودة للأمام حاملاً عليها باز صيد بدا ممتلئاً نسيماً .  
تحيط برأسه هالة مستديرة عبارة عن شريط نور رفيع ، ويرتدى على الرأس عمامة متعددة الطيات مزينة بالأحجار الكريمة وتنتهى إلى أعلى بجوهره ضخمة ظهرت من خلفها ريشة تتدلى إلى الخلف قليلاً .  
وكما ذكرنا سابقاً بدت التجاعيد واضحة على وجه الإمبراطور حول العينين والفم وتعلو الخدين والعنق ، الوجه رسم فى وضع ثلاثى أرباع خالى من اللحية مع وجود شارب أبيض يتدلى على جانبي الفم ورسم فاتحاً ليناسب السن الذى رسمت فيه الصورة، أما الملابس فعبارة عن قفطان أو روب بأكمام طويلة محلى بورود نثرت من أعلاه لأسفله وشريط حول العنق مبطن ومزخرف أيضاً بنفس الورود ويرتدى فوق القفطان مجموعة من العقود مختلفة الأطوال مصنوعة من اللؤلؤ . يد الإمبراطور اليمنى مرفوعة قليلاً ليقف على كفه باز بدا ضخماً إلى حد ما بينما اليد اليسرى تدلت على الجانب .

والصورة في مجملها يغلب عليها طابع الجمود وعدم الحيوية ويبدو ذلك في نظرة الإمبراطور الخالية من تعبيرات المرح والسرور ، لكن نجاح الفنان في إظهار تقدم أكبر في العمر والإيحاء به من التجاعيد التي ملأت الوجه والعنق وفي نفس الوقت أضفى طابع النبل والثراء والفخامة على صورته برسمه الحلى والمجوهرات التي زينت العمامة ، وكذلك العقود المختلفة الأطوال التي حلت الصدر ، كما يلاحظ أن جسم الإمبراطور ممتلئ إلى حد ما يدل على أنه رغم كبر سنه إلا أن بنيته قوية ويغلب عليها البدانة والترهل .



## لوحة (٩)

التحفة : صورة نصفية لأكبر .

المكان : مجموعة خاصة .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المادة : على الورق بالقلم أو فرشاة رفيعة .

الشكل : صورة نصفية نادرة للإمبراطور أكبر ( ربما اسكتش لصورة أكبر ) .

المراجع : Banbars, Chiristina Gascoigne : The Great Maghuls, New Delhi.

1971.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة شخصية للإمبراطور أكبر خالية من أى زخارف أو إضافات رسمت بالقلم ، تبدو فيها ملامحه الهندية الخاصة ، فالعمامة فوق الرأس متعددة الطيات ، يبدو من أسفلها الشعر والسالف الذى يصل حتى نهاية خط الأذن .

وضع الوجه ثلاثى أرباع ، الحاجبان والعينان المغلقتان اللتان تبدوان تحتهما التجاعيد تعبران ببلاغة واقتدار عن السن المتقدم الذى رسمت فيه الصورة والأنف طويل مفلطح من أسفل من كلا فتحتى الأنف ، الشارب كثيف ويتدلى قليلاً على جانبي الفم الذى رسم بدقة أما الذقن فتتهى من الوسط بطابع الحسن ، الذى أضفى على الوجه جمالاً وحسناً ، العنق غليظ وقصير يلتف حوله ياقة القميص أو القفطان الذى يرتديه الإمبراطور وهو خالى من أى زخارف ، اليدان متدليتان على الجانب .

والصورة كما يبدو رسم أولى أو مشروع لرسم صورة للإمبراطور أكبر ، علماً بأن تصميم الصورة يوضح أن الفنان المصور أراد رسم الصورة للإمبراطور وفى وضع غير معتاد وكأن الموضوع هنا ليس رسم صورة للإمبراطور بقدر ما هو يتعلق بالتدريب على أوضاع معينة من وجه الإمبراطور للمشروع فى رسمه بطريقة أفضل .

## لوحة (١٠)

- التحفة : صورة شخصية للإمبراطور أكبر .  
 المكان : مكتبة الفن بيرلين الغربية .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المقاسات : ٣٥,٥ × ٥٥,٥ سم  
 المادة : صورة بالجواش على الورق .  
 الشكل : صورة تمثل الإمبراطور أكبر واقفاً يحمل على يده اليسرى بازاً .  
 المراجع : محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، ص ٢٠١ ، لوحة ٤ .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة شخصية للإمبراطور أكبر تمثله واقفاً في وضع جانبي يده اليسرى ممدودة للأمام ويقف عليها باز صيد .

تحيط برأس الإمبراطور هالة مستديرة سمكية إلى حد ما ، ويرتدى على رأسه قلنسوة يحيط بها شريط ذهبي مطرز يخرج منه إلى أعلى ريشة تتدلى إلى الخلف قليلاً .

الوجه في وضع جانبي وجزء كبير من العينين والحاجب الأيمن الظاهر في الصورة تالف ، الأنف طويل مسحوب من الأمام ، ويعلو الفم شارب يتدلى على جانبي الفم ، ويلاحظ اختفاء الذقن التقليدي في تصاوير الأباطرة المغول الشخصية ، كما ظهرت تجاعيد أسفل منطقة الذقن وعلى جانبي الوجه مما يدل على أنها صورة للإمبراطور في مرحلة متقدمة في السن .

الملابس عبارة عن رداء الجزء العلوى بفتحة مثلثة عند العنق محلاة بشريط مطرز أما الأكمام طويلة ، والجزء السفلى يشبه التتورة الواسعة ويكرات بجانب بعضها البعض يحددها من الوسط حزام مطرز يتدلى طرفاه من الأمام ويضع على كتفه شال يتدلى إلى أسفل يده اليمنى ، والرداء كله مزخرف بورود صغيرة مشورة من أعلاه إلى أسفله ، وأسفل الرداء يظهر سروال مخطط بخطوط طويلة .

يرتدى في قدميه صندلاً مفتوحاً من الخلف حيث يظهر منه باقى القدم ، ويلاحظ امتداد اليد اليسرى للأمام لابساً بها ما يشبه القفاز ويقف عليها بازى فى وضع مواجه للإمبراطور ، أما اليد اليمنى فقد تدلت إلى الأمام أسفل وسطه قليلاً ماداً إصبعه الكبير إلى الأمام ، أما باقى الأصابع مقفولة .

ويحلى العنق عقد لولى يتدلى حتى يصل إلى ما قبل وسطه بقليل ، والملاحظ أن هذه الصورة بداية ظهور الملامح الهندية فى التصوير المغولى ، حيث اختفت الذقن التقليدية ، وحل محلها الشارب المتدلى حول الفم من الجانبين ، كذلك حلت بالتدرج الملابس الهندية وأغطية الرؤوس التى تشبه ما كان يرتديه الراجات من حكام الأقاليم الهندية، أيضاً كثر ظهور الحللى والمجوهرات مثل تلك التى كان يتحلى بها الهنود الأوائل ربما كان هذا كله راجعاً إلى أن أكبر كان أول إمبراطور متولى يولد فى الهند ، وبالتالي كان أكثر الموظفين فى بلاطه هندوساً من أربع طوائف هندية ، أما فنانون القصر فكانوا من طائفة الـ Kahar وعلى رأسهم الفنان دسوانس الذى سلمه لعبد الصمد ، ليديره وفى فترة وجيزة من الزمن تفوق على المصورين الآخرين(\*) .

P. Brown : Indian Painting Under the Mughals, Oxford, 1924, P. 12 ..

(\*) انظر :

ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص : ٨٥ .

## لوحة (١١)

- التحفة : صورة شخصية للإمبراطور أكبر واقفاً .  
 المكان : مجموعة خاصة بياريس لدى Sammlung Dematte .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية ١٥٥٦م - ١٦٠٥م .  
 المادة : بالفرشاة على الورق .  
 الشكل : الإمبراطور أكبر واقفاً في منظر طبيعي بسيط متكأ على سيفه المرتكز على الأرض بينما يده اليمنى مرفوعة أمام صدره .  
 المراجع : E . Kühnel : Op . Cit., Abb. 117 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة كاملة للإمبراطور أكبر واقفاً على تل مرتفع نسبياً ، وتمثله في مرحلة الشيخوخة ويتضح ذلك في وقفته التي بها انحناء للأمام قليلاً وفي حركات يديه وارتكازه على سيفه ، كذلك في ملامح وجهه وشعره الأبيض الظاهر من أسفل العمامة .  
 تحيط برأسه هالة تخرج منها أشعة مثل أشعة الشمس ، ويرتدى على رأسه طاقية بيضاء يلتف حولها شريط أسود بطريقة زخرفية جميلة وبسيطة ( شكل ٢٢ ) .  
 أما الوجه فتبدو عليه ملامح الشيخوخة وهو في وضع ثلاثي أرباع ، رسمت العينان والأنف والشم والاذن الظاهرة في الصورة بدقة وإحكام شديدتين والذقن بها بعض من التجاعيد لإبراز كبر السن أكثر .  
 أما الرداء فهو عبارة عن فستان - يصل إلى أسفل الركبة قليلاً - ذي أكمام طويلة ، جزؤه العلوي مفتوح ويقفل عند الجانب الأيمن ومحلى بشريط مطرز ينتهي بشرائيب بأطوال مختلفة ، أما الجونلة فواسعة يحدها من الوسط حزام مربوط طرفاه جهة الامام بحلية من الأحجار الكريمة في الوسط ، والرداء كله مزخرف بخطوط طويلة ، خط غامق وآخر فاتح ويبدو أسفل سروال طويل بلون غامق ، وفي القدمين خف لا يظهر منهما سوى جزء صغير . . ويبدو على الصدر عقد لؤلؤ طويل وآخر قصير وكذلك حلتا يدها بخواتم جميلة . . أما السيف فهو مستقيم ويزين مقبضه بقطع لامعة من الأحجار الكريمة ، أما النصل والجزء الذي يليه فهو داخل الغمد .



وقد نثرت الأرض التي يقف عليها بالأزهار والورود الصغيرة وبعض الحشائش كما بدت مرتفعة قليلاً بما يشبه الربوة والخلفية خالية من الزخارف وتنتهى من أعلى بشكل السماء ومجموعة من السحب المجمعة .

والصورة في مجملها تعبر عن نبل وفخامة وعظمة الإمبراطور «أكبر» ، سواء أكان ذلك في الملابس أو في الحلى الذى يحلى به ، أو فى الوقفة والارتكاز على سيف بهذه الضخامة وحركات الأيدى الرشيقة والهالة التى تحيط بالرأس .

والملاحظ على تصاوير «أكبر» أنها كانت تغلب عليها البيئة والتقاليد الهندية ، فاختفت الذقن التى وجدت فى تصاوير بابر وهمايون ، كذلك اختلف شكل العمامات والملابس بطريقة لافتة للنظر فكان ظهور الجونلة الواسعة التى تصل إلى ما بعد الركبة بقليل ويرتدى تحتها سروالاً، وظهرت فى الأرجل الخف الذى يغطى القدم ، أيضاً الحلى وأدوات الزينة فى اليدين والأذنين وعلى الصدر كلها بداية لظهور التأثيرات الهندية فى التصوير المغولى الهندى .

## لوحة (١٢)

التخفة : صورة شخصية للإمبراطور أكبر جالساً.

المكان : المتحف البريطاني .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الشكل : صورة للإمبراطور أكبر جالساً يقرأ في كتاب على مقعد مرتفع عن الأرض .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Painting From The Muslim Courts of India, Prints and Drawing

Collery, British Museum, World Islam Festival, 1976.

- Stchoukine, Even : La Peinture Indienne & L'erpque des Crands

Moguls Paris. Librarie Ernest Leroux 1929, Pl. xxxv (b) .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة شخصية للإمبراطور أكبر يقرأ في كتاب وهو جالس على كرسى مرتفع عن الأرض، ويبدو من ملامحه وبنية جسده أن الصورة مرسومة له في مرحلة مبكرة من العمر، ويرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات ذات خطوط طولية وعرضية وينتهي طرفها إلى أعلى كما تبرز من وسطها ريشة (شكل ٢٥).

أما الوجه فيتخذ الوضع الثلاثي الأرباع والحاجبان خطان رفيعان ، العينان ضيقتان مسحوبتان ، الأنف طويل ليناسب استطالة الوجه إلى حد ما ، الفم صغير يعلوه شارب رسم بدقة ، أما الذقن فتبدو صغيرة ومدمية ، وأظهر الفنان الأذن كبيرة نسبياً مقارنة بباقي أجزاء الوجه كما يتدلى منها حلق طويل تحليه خرزة في نهايته .

ويبدو على الملابس الثراء سواء في زخارفها أو مكوناتها ، فيلاحظ أولاً القميص السفلى المحلى بخطوط طولية وعند الحواف بشريط مطرز ، ثم يرتدى أعلاه ما يشبه الروب أو القفطان بفتحة مثلثة وأكمام طويلة محلى عند الحواف بشريط مطرز ، كما نثر على الثوب كله زهور صغيرة بلون مخالف للون أرضية الثوب ، ويرتدى أعلاه جاكيت بأكمام مزين برسومات حيوانية ونباتية متعددة الألوان ، كما يحلى أطراف الأكمام وباقي الجلبية شرائط مطرزة ، ويلاحظ في وسط الروب حزام معقود من الوسط ومحلى بخطوط طولية وعرضية

والوان مختلفة ويمسك الشخص الجالس بكلتا يديه كتاب يقرأ فيه ، ويلاحظ أن أصابعه محلاة بخواتم ، أما بالنسبة للرجلين فقد جلس الإمبراطور واضعاً رجله اليمنى فوق اليسرى مرتدياً فى قدميه ما يشبه الخذاء الطويل المزخرف برسومات جميلة وبكعب مرتفع عن الأرض .

ويجلس أكبر على كرسى يرتفع على سيقان طويلة ورفيعة ، أما المقعد نفسه فيشبه الصندوق ومحلى من جوانبه بأشكال هندسية ومستطيلات .

أما خلفية الصورة فقد راعى فيها الفنان قواعد المنظور والبعد الثالث ، فبدت السماء بعيدة تحلق بها مجموعة من الطيور ، ثم فضاء واسع يشبه منطقة صحراوية ، كما زين المكان الذى يجلس فيه أكبر بفروع شجر من كلا الجانبين رفيعة ودقيقة التصوير مورقة ومزهرة بالوان مختلفة ، أما مقدمة الصورة فقد نشر فيها الفنان أحجاماً مختلفة من الصخور وورود وأوراق نباتية وحشائش بدت بديعة وجميلة بالوانها المتعددة .

والصورة فى مجملها توحى بالعظمة والأبهة والثراء من حيث ألوانها وتكويناتها الزخرفية ، ومن جهة أخرى تظهر قدرًا من الحيوية فى رسم الإمبراطور أكبر كأول إمبراطور متولى يولد فى الهند محاولاً التوفيق بين المسلمين والهنود فى عاداتهم وتقاليدهم وميراثهم الفنى .

## لوحة (١٣)

- التحفة : صورة للإمبراطور أكبر راكباً فيل .  
 المكان : متحف الفن الإسلامي ، بيرلين .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالي ١٦٠٩ م .  
 رقم السجل : I. 4598 Fab. 2  
 المقاسات : ١٩,٣ × ١٣ سم .  
 المادة : صورة ملونة على الورق .  
 الشكل : الإمبراطور أكبر راكباً فيل في مكان منعزل .  
 المراجع : - V. Enderline: Indische Albumblätter. Miniaturen Und Kalligraphien in Der Zeit Der Maghul Kaiser Leipzig & Wiener 1972, taf. 5 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة للإمبراطور أكبر راكباً فيلاً رسمت له وهو صغير السن ، ويتضح ذلك في ملامحه وملابسه وحركات يديه الرئيسية .

يرتدى فوق رأسه عمامة بيضاء خالية من الزخارف تتوسطها جوهرة وإلى جوارها ريشة ترتفع لأعلى ، أما الملابس فهي عبارة عن قميص بأكماس طويلة وسروال فوقه جونلة من قماش شفاف ناعم رقيق ، وفي الوسط حزام يتدلى طرفاه على الجانب الأيسر معلقاً به خنجر وأشياء أخرى ، والملابس خالية من الزخارف تماماً . . يده اليسرى مرفوعة لأعلى ويتجه كفها إلى الخلف قليلاً ، أما اليمنى فمرفوعة لأعلى ومتجهة إلى الأمام ، ماسكاً بها حربة ذات شوكتين ربما لسيطر بها على الفيل الضخم ، أما الفيل فقد أبدع الفنان في رسمه وتزيينه ومراعياً النسب التشريحية في رسم الرأس والأرجل الأمامية والخلفية ، أما زينه فبدت جميلة مبهرة ، فنجد سلسلة تصل القدمين الخلفيتين وتتدلى كالعقد ، وسلسلة أخرى تلتف حول القدم اليمنى الأمامية وترتفع إلى أعلى لتصل بشيء موجود على ظهر الفيل وخلف الإمبراطور ، كذلك زينت مقدمة الفيل ومؤخرته بعقود وشرائيب ، أما ظهره فقد غطي ببساط رقيق بألوان متناسبة .

أما مقدمة الصورة فقد نثرت فيها نباتات وأوراق وحشائش على أبعاد مختلفة ، يليها ما



يشبه التل المرتفع قليلاً ويتجه نحو الانحدار على يمين الصورة ، وترتكز على هذا التل رجل الفيل الامامية اليمنى ، وفى أقصى يسار الصورة شجرة بفروعها وأوراقها المتشعبة ، كما تقف على فروعها عصافير ملونة بألوان جميلة وأخرى تحلق فى السماء ، ثم تعود لتقف على فروع الأشجار وتحلل الفروع ، كما تبدو أعلى الصورة السماء بزرقتها الصافية .

والصورة متناسقة الألوان تبعث على البهجة والمرح والشباب الواضح فى ملامح الإمبراطور ، كما تغلب على الصورة التأثيرات الهندية فى ثياب الشاب والسلاح الذى فى يده ، كما أن رسم الفيل أكبر دليل على أنها رسمت بيد مصور هندي متأثر بالبيئة والطبيعة الهندية .

## لوحة (١٤)

- التحفة : صورة تمثل منظر صيد .  
 المصدر : أكبر نامه ( أو مذكرات أكبر ) المكتبة الملكية بدلهى .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .  
 رقم السجل : 105  
 المقاسات : ١٣,٣ × ١٩,٥ سم .  
 الكتابة : هامشان فى أعلى وأسفل الصورة يحتوى كل واحد منهما على سطرين من الكتابة .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 الشكل : منظر صيد يقوده الإمبراطور أكبر .  
 طريقة الصناعة : قام بتنفيذها فنان مصور يدعى ميكاند .  
 المراجع : - Arnold, Thomas and Wilkinson, J. V. S : The library of Chester Beatty : a Catalogue of India Miniature, Akbar Namah, London 1936, P. 9, Fab. 1665, Pl. 25 .  
 تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

موضوع الصورة : أكبر يصطاد بواسطة الفهود الصيادة بينما قواته كانت معسكره فى مكان يدعى Sanganer وهو فى طريقه لفتح Gujarat فى عام ١٥٧٢م ويرى أكبر فى منتصف الصورة ممتطياً جواده ومن حوله الخدم ورجال الحاشية بعضهم راكب الأحصنة والبعض الآخر على ظهر الفيلة ، أيضاً هناك من يركب الجمل ، أما فى مقدمة الصورة فترى عربة يجرها ثوران ويتقدمها ما يشبه الهودج يقف عليه فهد صيد ، ويقوم بحراسته أحد الخدم .

والصورة فى مجملها تعبر عن العنف والقوة التى تميزت به مثل هذا النوع من رحلات الصيد ، وكل شخص من الأشخاص المرسومين بالصورة يؤدى حركة تثبت قيامه بالعمل الذى كلف به .

فالإمبراطور أكبر يتوسط الصورة فى وضع ثلاثى أرباع مرتدياً زى صيد مكون من قميص وسروال واسع من أعلى يضيق عند القدمين ، وعمامة بسيطة متعددة الطيات

والملابس خالية من الزخارف ، حركات يديه تشير إلى إصداره الأوامر إلى مرافقيه بمواصلة الصيد بهمة ونشاط حيث قدم يده اليمنى فاتحاً أصابعه كلها أما اليسرى فتقبض على الخنجر الذي يعلقه في زناد الوسط .

وإلى الخلف منه يظهر ثلاثة من الخدم يقومون بحراسته والدفاع عنه ، كما يبدو ذلك من هيئتهم وملامحهم أيضاً كل واحد منهم يمسك بيده سلاحاً يختلف عن الآخر ، كما يركبون على أحصنة بدت قوية البنية شجاعة مقبلة على رحلة الصيد .

ويتقدم الإمبراطور ستة أشخاص مرتجلين أحدهما يحمل السهام ، وآخر يمسك درعاً وعصا طويلة وخلفه آخر ماسكاً لجام حصانه وبعجواره آخر أيضاً يجرى بجوار فرسه ، وأحدهم يجر كلباً ضعيف البنية منهكاً من شدة الجرى فاتحاً فمه .

وعلى الجانب الآخر منهم وفي مؤخرة الصورة جملان أحدهما يركب عليه رجل واضعاً على كتفه الأيمن عصا وهو بملابس الصيد ، وإلى الخلف منهم فيلان يركب عليهما رجلان يتابعان رحلة الصيد بهمة ونشاط .

أما مقدمة الصورة فبدا بها جملاً الماء والطعام وكذلك عربة يجرها ثوران يقودهما رجل جالس على العربة وخلفه فهد الصيد واقفاً على رجليه الأماميتين موجهاً رأسه إلى الخلف ، ويقف أمامه رجل آخر بيده اليسرى عصا طويل يقوم بالسيطرة عليه ، وأمام الثورين محفة يقوم بحملها رجلان أحدهما من الأمام وآخر من الخلف ويجلس عليها فهد صيد آخر مستريحاً من عناء الرحلة ونقله من أعلى مظلة من القماش .

أما الأرض فبدت وعرة وعبارة عن تلال ومرتفعات تحصر بينها منخفضات أما في الخلف فبدت منطقة خضراء بها أشجار بعضها موزق ، والبعض الآخر خلت فروعها من الأوراق ، ويلبها السماء التي بدت صافية وزرقاء .

وموضوع الصيد من الموضوعات التي كثرت في التصاوير المغولية الهندية والتي أبدع الفنان فيها موضحاً إقدام الأباطرة المغول على القيام برحلات للصيد لإظهار شجاعتهم وقوتهم لذلك كانوا يصطحبون معهم مصوري البلاط والكتبة ، كي يسجلوا بالنقش والصورة رحلاتهم للصيد بما تشمله من أدوات ووسائل للنقل وحمل الصيد . . وفي هذه التصويرية جمع لابس به من حيوانات رحلات الصيد مثل الأحصنة والأفيال والجمال بل

أيضاً الثيران هنا إضافة إلى فهاد الصيد والكلاب.

وقد نوع الفنان هنا فى رسم الملابس من حيث أشكالها وألوانها ، كما برع فى رسمه للوجود ، فبعضها جانبي ، والبعض الآخر فى وضع ثلاثى أرباع ، بينما هناك من رسم فى وضع أمامى أيضاً تنوعت حركاتهم التى يؤدونها فى براعة وإتقان .

والصورة بصفة عامة تعكس قدراً من الحركة والحياة والتنوع المعروف فى الصور الجماعية .



## لوحة (١٥)

- التحفة : صورة من أكبر نامه .  
 المصدر : أكبر نامه - المكتبة الملكية بدلهي .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 الكتابة : سطر من الكتابة أعلى الصورة في الركن الأيمن منها .  
 المكان : مكتبة شستر بيتي - دبلن رقم 153 .  
 الشكل : صورة من صفحة مزدوجة تمثل أكبر يروض فيلاً ومن حوله الحاشية والخدم  
 المقاسات : ١٢,٨ × ٢٢,٢ سم  
 طريقة الصناعة : قام بتنفيذها الفنان ميرتافي Mir Taque .  
 المادة : صورة ملونة على الورقة .  
 المرجع : - Arnold, Thomas and Wilkinson, J. V. S. Op. Cit., Akbar Nama, P. 11, Fab. 248, Pl. 34.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة من صفحة مزدوجة تمثل أكبر يروض فيلاً حين كان معسكراً في A Jmir في عام ١٥٧٧م، وصلت بعثات من عند سلطان Golkanda ليقدموا الهدايا ، وكان من ضمن هذه الهدايا فيل يدعى فتح مبارك ، وكان قوياً للدرجة أن المروضين المتخصصين كانوا يخافون منه ، لكن أكبر كبح جماحه بسرعة وأجبره على طاعته .

ونرى أكبر جالساً على عنق الفيل يشير بيده اليمنى محيياً مستقبله الواقفين على جانبي الصورة، الوجه رسم في وضع جانبي مرتدياً على رأسه عمامة متعددة الطيات تعلوها ريشة تتجه إلى أعلى ، بينما بدت ملامح وجهه تمثله في حيوية ونشاط وفي سن متوسطة، الشارب يعلو الفم ويتدلى على جانبيه ، الأذن يتقدمها سالف متصل بشعر رأسه، الذقن خالية من اللحية ، وبدت ملامحه مناسبة لسنه وهيئة وجهه ، يرتدى ما يشبه البالطو وأسفله قميص من نفس اللون ، ولهذا البالطو أكمام طويلة وياقة مطرزة على جانبيه وتصل إلى الوسط الذي يحدده حزام بلون مغاير للون البالطو ومطرز ويتدلى طرفاه للأمام ، وفي يده اليسرى يمسك رمحاً بشوكتين رافعاً إياه لأعلى ، ويبدو أنه استطاع به أن يسيطر على هذا الفيل الأرعن ، بينما رفع يده اليمنى ليحيى بها مستقبله .

أما الفيل فبدا قوياً متحركاً حيث رفع قداميه فى الجهة اليمنى ، بينما ارتكز على الآخرين وبدا مزينا بحلى كثيرة وجميلة عند وجهه وعنقه ، حيث تدلت منها عقود نحاسية ، أما ظهره فيغطيه بساط حلى بزخارف من الوسط والإطار الخارجى ، ويتدلى منه عند منطقة البطن ما يشبه الجرس ، وكذلك تظهر الحلى فى مؤخرته عند الذيل ، أما الرجلان الخلفيتان فيبدو أنهما كانتا مربوطتين بسلسلة حديدية استطاع الفيل أن يقطعها ليقوم بهذه الحركة الراقصة ، أما مقدمة الصورة فقد شغلها الفنان بحملة الأعلام الذين اصطفوا فى الصف الأمامى ويليهم مستقبلو الإمبراطور ، وإلى الخلف منهم رجل آخر راكباً على فيل وماسكاً بكلتا يديه نفس السلاح الذى رأيناه فى يد أكبر اليسرى ، كما تقف مجموعة أخرى من الحرس منتشرين على جانبى الصورة ويحملون شوكات وفى أيديهم ما يشبه الحبال القوية ليتقدموا فى الوقت المناسب للسيطرة على هذا الفيل ، وأمامهم فى الجانب الآخر وقفت مجموعة أخرى من الناس أتوا ليشاهدوا شجاعة أكبر فى كبج جماح هذا الفيل القوى ، وتبدو ملامح الدهشة والإعجاب على وجوههم وحركات أيديهم ، فأحدهم كان يكلم من بجانبه ليشاهد هذا العمل الرائع الذى يقوم به أكبر وآخرون وقفوا صامتين مندهشين لما يرونه أمامهم ، والبعض الآخر يرفع يداً ويخفض الأخرى تعبيراً عن انبهاره بما يشاهد ، ونوع الفنان فى رسم تعبيرات الوجوه وبرع فى تشكيل ملامح الوجوه وإظهار مراحل سنية مختلفة لكل واحد منهم ، كما تنوعت أغطية الرعوس والملابس بألوانها التى بدت زاهية مبهرة للعين ، وفى أقصى الركن الأيسر للصورة رسم الفنان مجموعة من الأبنية تنوعت أغراضها ، فبعضها سكنى ، والبعض الآخر مبانى دينية محاطة بسور لها مدخل ضخم يتوسطها ، وأمامها رسم تلال يعلو إحداها شجرة ذات فروع وأوراق كثيفة ، أما الأرض التى يقف عليها فيل الإمبراطور ومستقبلوه فبدت جرداء خالية من الزروع والنباتات .

والصورة بصفة عامة مليئة بالحركة والنشاط ومتنوعة الألوان والأشكال الآدمية ، وتعبر عن القوة والانسجام ، كما أن موضوعها حيوى أراد به الإمبراطور أن يتفاخر بقوته وبأسه أمام ممثلى البعثات المختلفة التى كانت على صلة بالبلاط ، وهكذا عكست الصورة نمطاً من الصور الشخصية التى تعكس موضوعاً جماعياً .

## لوحة (١٦)

- التحفة : صورة ملونة من مخطوط أكبر نامه .  
 المصدر : أكبر نامه - المكتبة الملكية بدلهى .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 الكتابة : يوجد سطرين من الكتابة فى هامش أعلى الصورة .  
 المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن . رقم ٩٦/٩٥ .  
 الشكل : صفحة مزدوجة فى أكبر نامه - تمثل أحدهما أكبر وهو يشكر ربه لانتصاره على الخائن «قول ازيج» .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 طريقة الصناعة : قام بتنفيذ الصفحة الأولى موضوع دراستنا المصور «سناوله» .  
 المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S. Op. Cit., Fab. 123, Pl. 20.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

«أكبر» يشكر ربه لانتصاره على الخائن «قول ازيج» الذى نرى رأسه راقدة تحت قدمى أكبر ، بينما أقتيد باقى رجال جيش الخائن ليركعوا تائبين أمام الإمبراطور أكبر واقفاً فى وضع جانبى رافعاً يديه أمام صدره وجهه رافعاً إلى حد ما لأعلى كأنه يحمد الله ويشكره على نصره له على الخائن «قول ازيج»، مرتدياً فوق رأسه عمامة ينتهى طرفها إلى أعلى ويحليها عقد من اللؤلؤ . ووضع الوجه جانبى تظهر منه العين والأذن والأنف المرسومين بدقة والفم الذى يعلوه شارب يتدلى طرفه على الجانب ، أما ملابسه فعبارة عن جلباب مقلم بأقلام طولية يحدده فى الوسط حزام تدلى طرفاه إلى الأمام ويصل إلى ما بعد الركبة ، ويرتدى تحته سروالاً يلتصق بالأرجل أما القدمان فعاريتان ، وتظهر فى الصورة خلفه شجرة ساقها طويل وتنتهى بأفرع عليها أوراق خضراء غزيرة ويجوارها يقف أربعة من خدمه أحدهما يمسك بسهام وقوس وآخر مطرقة وثالث درع ويعلق السيف فى نطاقه ، أما الأخير فيقبض بيده اليمنى على عصا ضخمة ، وتنوعت ملابسهم وأغطية رؤوسهم وملامحهم التى بدت هندية الأصل .

أما أمامه وبالقرب من قدميه رأس الخائن مفصولة عن جسده ومجموعة من الأسرى أو

الرهبان فى ملابس الحرب وبعضهم بدا راكعاً أمامه وآخرين يستعطفونه كى يعفو عنهم ويصفح حتى لا يواجهوا نفس مصير قائدهم ، وفى مقدمة الصورة مجموعة أخرى من الفرسان قبض عليهم وربما كانوا يحاولون الهرب لكن استطاع أحد أفراد جيش الإمبراطور أن يلحق بهم ويقتادهم كأسرى ونراه راكباً فيلاً بينما ركب الأسرى خيولاً .

وفى جانب الصورة نرى اثنين من الخدم يقف وسطهم الحصان الخاص بالإمبراطور يقومان بالعناية به وأمامهم خادمان آخرون وكأنهم يتناقشون فيما حدث لهذا الخائن ويتضح ذلك من تعبيرات وجوههم التى تبدو عليها الاندهاش والإعجاب بالإمبراطور وشجاعته ، كذلك فى حركات أيديهم والتفاتة وجوههم المعبرة ويبدو فى خلفية الصورة ثلاثة أفيال تسبح فى مجرى مائى كالنهر وعلى ظهورها ثلاثة فرسان ، ويليهما تلال والنهر يتابع سيره وعلى الجانبين أسوار مدينة وبداخلها مباني وأشجار متناثرة هنا وهناك وينتهى بالسماء الصافية الخالية من الغيوم .

والصورة بصفة عامة تبعث على الأسى والحزن لهذه النهاية الدرامية التى انتهت بها حياة هذا الرجل ، لكنها من ناحية أخرى مبعث للقوة والعنف الذى كان ينهى به الأباطرة حياة أى خائن تسول له نفسه خيانة الإمبراطورية والاعتداء عليها ، وعبر الفنان عن حالتين نفسييتين متناقضتين ببراعة وإتقان ، فالخونة فى ضعف وذل وهوان بينما أقدم عليه قائدهم نجد الإمبراطور وحاشيته يحتفلون بانتصارهم وتغلبهم عليه ، فالإمبراطور رافعاً يديه فى تعبير عن الشكر والعرفان بالجميل لله الذى نصره على أعدائه ويشاركه فرحته وانتصاره رجال البلاط الذين يحيطون به من كل جانب ويقومون بتتبع رجال الخائن حتى يحضرونها أمامه ليعلنوا خضوعهم له وطاعتهم له .



## لوحة (١٧)

- التحفة : صورة ملونة من مخطوط أكبر نامه .  
 المصدر : أكبر نامه - المكتبة الملكية بدلهي .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : مكتبة شستريتي - دبلن . رقم ١١٨ .  
 المقاسات : ٢٤ X ١٣,٥ سم .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 الشكل : استعملت كصفحة افتتاحية للجزء الثاني من أكبر نامه وهي تمثل أبو الفضل  
 يقدم الجزء الثاني من مذكرات أكبر للإمبراطور .  
 طريقة الصناعة : قام بتنفيذها الفنان جفردهان .  
 المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S. Op. Cit., P. 10, Feb. 177.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

نرى الإمبراطور «أكبر» جالساً في وسط الصورة وأمامه أبو الفضل يقدم له مذكراته ومن حوله باقي رجال البلاط والحاشية، يجلس أكبر على مقعد مرتفع عن سطح الأرض إلى حد ما تعلوه مظلة مستطيلة الشكل تركز على أربعة أعمدة أسطوانية الشكل ويعلو هذا المقعد ، مقعد خاص بالإمبراطور يعلو الأول نسبياً مستنداً على وسادة وهي بدورها مستندة على ظهر المقعد .

ويرتدى «أكبر» على رأسه عمامة ذات طيات يحلها شريط مذهب وتخرج منها لأعلى ريشة ، أما الوجه فهو في الوضع الثلاثي الأرباع ، رُسم الحاجبان والعينان والأنف بدقة ، والفم يعلوه شارب يتدلى من الجانبين ، أما اللحية فتغطي الذقن والخذ ومتساوية من جميع الجوانب ولا تتصل بالشارب ، وملابسه عبارة عن معطف يرتدى أسفله جلباباً طويلاً ولكنه رفعه لتظهر الرجلان حتى الركبة وفي وسطه حزام يتدلى طرفاه من الأمام ، والجلسة شرقية حيث الرجل اليمنى مطوية تحته أما اليسرى فمرفوعة واضعاً عليها يده اليسرى مشيراً إلى أبي الفضل فبدأ كأنه يحدثه باهتمام أما اليد اليمنى فتبدو على صدره .

أما أبو الفضل فجلس أمامه القرقصاء ويده الكتاب مفتوحاً ويجواره كتاب آخر ، ويرتدى على رأسه عمامة بيضاء عليها شريط من لون آخر ووجهه فى وضع جانبى مواجهاً للإمبراطور «أكبر» وبدا وجهه ممتلىء إلى حد ما ويرتدى قميصاً وسروالاً خاليين من الزخارف واضعاً شالاً على كتفيه وفوق السروال جونلة شفافة وفى الوسط حزام .

وحول الإمبراطور وأبو الفضل وقف باقى رجال الحاشية يلبسون ملابسهم وعمامات مختلفة الألوان والأشكال وكل واحد منهم يؤدي حركة مناسبة لوظيفته ومكانته فى البلاط .

وخلف السور وبوابة المكان الذى يجلس فيه «أكبر» وقف مجموعة من الحراس والخدم أيضاً يؤدون حركات تبين أنهم فى وقت العمل بالإضافة إلى الساييس وحصان الإمبراطور الذى بدا ضخماً فشغل الركن الأيمن من الصورة .

وقد تفوق الفنان فى إظهار ملامح الإمبراطور الشخصية وتعبيراته النفسية واهتمامه بما يقدم له الكاتب وإنصاته لحديثه ، كما كانت أيضاً إشارات يديه معبرة وحركات أصابعه رشيقة ، كما يلاحظ أيضاً إنصات كل الواقفين حوله للحديث واتجاه وجوههم نحو الإمبراطور باعتباره أهم شخص فى الصورة ، أيضاً تنوعت الألوان وتناسقت سواء فى ملابس الأشخاص أو فى زخارف المقعد الهندسية الدقيقة .

## لوحة (١٨)

- التحفة : صورة لأكبر مع رجال البلاط في حديقة .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية نهاية القرن السادس عشر .  
 كتابات : توجد كتابة في منتصف الإطار الداخلى من أعلى وأسفل الصورة تقرأ «مكتب خانة بادشاه أكبر» .  
 مقاسات : ١٢,٢ × ١٩,٢ سم .  
 المكان : متحف الدولة بيرلين . رقم السجل : I. 4594, Fab. 12 .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 الشكل : منظر جماعى لأكبر مع رجال البلاط في الحديقة يتجاذبون معا أطراف الحديث .  
 المرجع : V. Enderlein : Op. Cit., Abb. 3.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة للإمبراطور «أكبر» يتوسط جمعاً من رجال البلاط يتناقشون معا كما يتضح من حركات أيديهم وتعابير وجوههم .

وكما هو معتاد فى الصور الجماعية يتوسطها الإمبراطور وأمامه اثنان من محدثيه وخلفه اثنان من رجال البلاط القائمين على خدمته، ويجلس الإمبراطور فى وضع ثلاثى أرباع ماسكاً فى يده لوحاً أو كتاباً مستنداً على وسادة خالية من الزخارف ، جالساً على مقعد ضخم يرتفع قليلاً عن الأرض وتظله من أعلى مظلة مربعة الشكل ترتكز على أربعة قوائم طويلة وتحليه جوانب خشبية تفتح من جهتين، ويرتدى على رأسه عمامة تعلوها ريشة متجهة إلى أعلى ، أما ملابسه فعبارة عن قميص فاتح اللون واسع وبأكمام طويلة وسروال واسع يخلده من الوسط حزام تتدلى طرفاه للأمام ، ماسكاً بكلتا يديه كتاباً ، أما قدماه فيظهران إلى الخلف حيث إنه مرتكز على الأرض بركبتيه .

وأمامه جلس اثنان من رجال البلاط يبدو من إشارات أيديهم أنهم يتجاذبون الحديث معه وبدت ملامحهم وهيتهم أنهم أكبر منه سناً حيث إن لهم لحى وشوارب ويرتدون قفاطين طويلة واضعين شيلان على أكفاهم وأمام أحدهم كتاب مفتوح واضعاً يده اليسرى على

الصفحة أما يده اليمنى فممدودة للأمام موجهة إياها للإمبراطور، وخلفه يقف اثنان من الخدم أحدهما بيده ما يشبه المذبة ، أما الآخر فيقف خارج المقعد ويديه دورقان بينما يجلس أمامه خادم آخر يقوم بملء كأس من دورق يحمله بيده اليمنى والجهة المقابلة مجموعة أخرى من أربعة أشخاص اثنان جالسان وآخران واقفان يمسك أحدهم بلوح .

ومقدمة الصورة عبارة عن حوض ماء يحلده سور ويمتد بطريقة هندسية حول المقعد من كل جانب ويحصر داخله حديقة من الزهور والحشائش والأوراق النباتية ، أما الخلفية فعبارة عن مجموعة من الأشجار كثيفة الأوراق متشابكة الأغصان يليها جبال متعددة الارتفاعات ثم تبدو في نهاية الصورة السماء الصافية الخالية من الغيوم .

ويلاحظ على الصورة طابع الثراء والفخامة الذي تمثل في جلسة الإمبراطور حيث توسط الصورة بينما الجالسون والواقفون متوجهون نحوه بوجوههم وأنظارهم مما زاد من أهميته كذلك ثراء في الألوان التي بدت متناسقة ومتجانسة مع بعضها البعض .



## لوحة (١٩)

- التحفة : صورة من ألبوم أكبر .  
 المصدر : مخطوط أكبر نامو - المكتبة الملكية بلدهي .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالي ١٦٠٢ - ١٦٠٥ م .  
 المكان : مكتبة شتر بيتي - دبلن رقم ١٥٨ .  
 المقاسات : ١٢,٤ × ٢٢,٥ سم .  
 الكتابات : في أعلى الصورة كتابة واضحة تقرأ : «رودولف أكوافيفا ومسيحيين آخرين يتناقشون مع رجال دين مسلمين أمام أكبر» .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 الشكل : صورة جماعية لأكبر مع رجال دين مسلمين ومسيحيين في مكان عبادة .  
 طريقة الصناعة : قام بتنفيذها الفنان نارسنج .  
 المرجع : Arnold, T. and Wilkinson, J. V. S. Op. Cit., P. 11, Pl. 36, Fab. 263b, No. 158.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

نرى في الصورة الإمبراطور أكبر يتوسط رجال الدين الذين يحيطون به من كل جانب ، بينما يقف خلفه اثنان من الخدم أمامهما اثنان آخران أصغر منهما في السن ، وآخران في مقدمة الصورة .

يجلس الإمبراطور مربعاً على سجادة مستنداً على وسادة خلف ظهره ، كما تعلوه مظلة ترتكز على أربعة قوائم طويلة ورفيعة . يرتدى فوق رأسه عمامة متعددة الطيات ، والوجه في وضع ثلاثي أرباع ، وقد راعى الفنان الدقة في رسم العينين والحاجبين والأذن التي تبدو أمامها السوالم ، والفم يعلوه شارب يتدلى طرفاه من الجانبين ، أما ملابسه فعبارة عن روب طويل يرتدى تحته بنطلوناً بينما نرى في الوسط حزاماً يتدلى طرفاه إلى الأمام ويحلى صدره عقد من اللؤلؤ ، وبدت ملامحه معبرة بالإضافة إلى حركة اليد اليمنى الممدودة إلى الأمام بينما وضع يده اليسرى على ركبته ، ويجلس مربعاً واضعاً رجله اليمنى فوق اليسرى . وعلى الجانب الأيمن منه يجلس أربعة أشخاص ، الاثنان الأقربان منه يبدو من هيتهم وملامحهم وملابسهم أنهم رجال دين مسلمون بينما الآخران رجال دين مسيحيون ، وكما

ورد فى النص أحدهم رودولف أكوافيفا والآخر يدعى Henriquez (?) أحد أعضاء إرسالية الجنرويت الأولى لأكبر ، أما باقى الرجال فى الصورة اثنان من كل جانب منهم رجال دين مسلمون ( شيوخ ) بالعمامات البيضاء التى تغطى رؤوسهم والقفاطين التى يرتدونها والشيلاى التى يضعونها على أكتافهم ، أيضاً يحملون فى أيديهم أو يضعون أمامهم كتباً دينية ، كما يتوسط الأرضية التى يجلسون عليها كتاب ضخمة عليه ورقة مفردة .

ويقف خارج المقعد الكبير اثنان من الحرس رسموا فى وضع جانبى ويرتدون جلابيب طويلة وعمامات بيضاء أحدهما يضع شالاً على كتفيه كما أنهم يمسكون عصا طويلة ورفيعة . وخارج سور مكان العبادة يقف جوادان مع سايين وبجوارهم يقف رجل وطفل صغير من الفقراء حيث إنهما عاريان من الملابس وأجسامهم ضعيفة جداً أما الرجل فيرتكز على عصا من شدة الوهن والضعف .

والصورة بصفة عامة معبرة وتمثل موضوعاً هاماً استطاع الفنان أن يعبر عنه بقوة واقتدار حيث صور انفعالات كل فرد النفسية وكأن الكل مشارك فى المناقشة والحديث ، والخدم كل واحد يقوم بعمله ومتهاكاً فيه ، كذلك الحراس واعين ومتبهرجين للحراسة أما السايين فأيضاً منشغلان بعمليهما وأحدهما يمسك لجام جواده ، والفقراء عرفوا من بنيتهم وهيتهم الضعيفة الواهنة .

ومما يلفت النظر فى هذه الصورة أيضاً ، عمارة المسجد أو مكان العبادة حيث بدا الجدار الخلفى كرواق تعلوه مظلة ترتكز على أعمدة بسيطة وبدت من خلفه قبة مستديرة تنتهى من أعلى بطرف مدبب ومن بعيد ظهر القمر فى السماء مضيئاً ، أما الصحن الذى يجلسون فيه فقد افترشته السجاجيد الثرية بزخارفها وألوانها ، ويعلو قليلاً عن سطح الأرض هذا خلف الخدم الواقفين وراء الإمبراطور ، وعلى ما يبدو كان يحيط به سور ضخم عالٍ ولا يستطيع من بخارجه أن يرى ما يحدث بداخل المكان .

وهذا الموضوع من الموضوعات التى انتشرت وتكررت فى تصاوير المدرسة المغولية الهندية وأقبل عليها الفنان وحثه عليها راعى الفن مؤكداً بذلك جدارة ومهارة مصورى البلاط فى توضيح التعبيرات والإشارات التى كان يؤديها المتحدثون ومن هم قائمون على خدمتهم ومعاونتهم ، وهكذا أبدع الفنان هنا فى توضيح موضوع صورته فكان إخراجها رائعاً ومتناسقاً .

## لوحة (٢٠)

- التحفة : صورة من أكبر نامة .  
 المصدر : مخطوط أكبر نامة - المكتبة الملكية بدلهي .  
 التاريخ : المدرسة المغولية الهندية .  
 المكان : مكتبة شستر بيتي - دبلن رقم ٥٧ .  
 المقاسات : ١٢,٢ × ٢٢,٥ سم .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 الشكل : منظر استقبال أكبر السفراء في ساحة قصره .  
 طريقة الصناعة : قام بتنفيذها الصورة الفنان سيرداس Suerdas .  
 المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S.Op.Cit.,P.7, Fab.54,Pl.17.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

حفل استقبال «أكبر» لسفراء من قبل Mirza Sulayman من بلدة Badakhsan في  
 الوليمة التي أقامها منعم خان بمناسبة الاحتفال بإخضاع بيرم خان في يناير ١٥٦١ م .  
 ويرى «أكبر» جالساً على مقعد مرتفع عن الأرض يعلوه سطح يتوسطه برج ، وخلفه  
 تبدو مباني القصر ومداخله التي زينت جدرانها برسوم لأشكال مختلفة الأحجام من الأواني  
 والأباريق . ويجلس الإمبراطور جلسة شرقية مربعة رجلية وخلفه وسادة ضخمة مزخرفة  
 ويرتدى على رأسه عمامة محلاة بشرائط متداخلة في بعضها وتتجمع في الوسط مع بعضها  
 في شكل وردة والوجه ممتلئ نسيماً في وضع ثلاثي أرباع وملامحه تمثله في منتصف العمر  
 يتقدمها سالف والأنف يليها شارب كثيف نسيماً يتدلى طرفاه على جانبي الفم . الرقبة  
 ضخمة تناسب الوجه المستدير . ملابسه عبارة عن قميص يرتدى فوقه رويماً يحلده من  
 الوسط حزام يتدلى طرفاه من الأمام أكمام طويلة لا يظهر منها سوى الكفان والثوب  
 مزخرف بأشكال نباتية وورود صغيرة أما الياقة فمطرزة بأشكال طويلة موروبة قليلاً . حركة  
 يديه تدل على ترحيبه وحسن استقباله لهؤلاء المبعوثين الذين يحمل كل منهم هدية وجاء  
 ليقدمها له باسم الملك أو الإمبراطور الذي أرسلها . ويقف خلفه اثنان من الخدم أحدهما  
 حامل المذبة المرفوعة فوق رأس الإمبراطور بينما الآخر حامل السيف ، وأمامه يقف اثنان

آخران ، القريب منه والذي يبدو من هيئته وملامحه حداثة سنه وربما يكون ابن من أبنائه أو ولي عهده حيث ملابسه الفخمة وزيتته الواضحة فترى القرط في أذنه وعقد على صورته وحزام محلى بالأحجار الكريمة وخلفه يقف حارسه الخاص الذي يقف على الأرض بينما الشاب الذي يقف أمامه فهو بجوار الإمبراطور داخل العرش .

وعلى الجانب الأيمن من الصورة بدا السفراء وكل واحد منهم يحمل هديته للإمبراطور فأحدهم يحمل صينية وآخر سيفاً واثنان آخران يحمل كل واحد منهم بازاً في يده ، وخلفهم تقف مجموعة أخرى من مرافقيهم تنوعت ملابسهم وأغطية رؤوسهم وسحتهم .

وفي الجانب المواجه لهم يقف رجال البلاط وبينهم مجموعة من الموسيقيين الذين يقومون بالترحيب بالإمبراطور وضيوفه وينشرون جواً من المرح والبهجة . يتقدمهم رجل ماسكاً بيده ورقة وقلماً وكأنه يقوم بتقديم هؤلاء الضيوف للإمبراطور بأسمائهم ومكان قدومهم .

وفي مقدمة الصورة بالجهة اليمنى حصانان وفارسان يمسان باللجام وثلاثة آخرين من رجال القصر يتحدثون سوا ، والصورة في مجملها تعبر عن مدى الترحيب والتكريم الذي يلاقيه القادمون للإمبراطورية تعبر عن خضوعهم وإذعانهم وحب العيش في سلام ونبذ الحروب . وهذا النوع من الموضوعات برع مصورو البلاط فيه لإظهار مقدرتهم في التعبير عن الأمن والسلام الذي تنعم به الإمبراطورية في ظل الإمبراطور الذي يقوم بنفسه في حديقة قصره باستقبال السفراء والمبعوثين ومعه فرقة القصر الموسيقية تنشر جواً من المرح والبهجة والصورة تمثل هذه الاحتفالات التي كثيراً ما أقيمت في البلاط المغولي الهندي .



## لوحة (٢١)

- التحفة : صورة من أكبر نامة .  
 المصدر : مخطوط أكبر نامة - المكتبة الملكية بلهى .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المقاسات : ١٣ × ٢٣,٥ سم .  
 المكان : مكتبة شستريتي - دبلن رقم ١٠١ .  
 المادة : صورة على ورقة مزدوجة .  
 الشكل : منظر أكبر يتقبل التهاني فى ميلاد ابنه مراد من سفراء البلاد الأخرى .  
 طريقة الصناعة : قام بتنفيذها الرسام الفنان المصور درام داس .  
 المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J. V. S. Op. Cit., P. 9, Fab. 148, Pl. 23 , N. 102.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

تمثل الصورة أكبر جالساً على مقعد مرتفع عن الأرض يتقبل التهاني والهدايا فرحاً مسروراً بميلاد ابنه مراد ومن حوله ضيوفه وكبار رجال البلاط وخدمه .  
 ويجلس أكبر جلسة شرقية على مقعد سائداً ظهره على وسادة ضخمة ، وتعلو العرش مظلة تنزل منها على الجانبين مظلتين واحدة على كل جانب وترتكز على أعمدة خشبية .  
 ويرتدى أكبر عمامة بسيطة يرتفع من وسطها ريشة إلى أعلى ووجهه فى الوضع الثلاثى الأرباع وتشابه تفاصيل الوجه مع تصاوير كثيرة لأكبر تمثله فى نفس العمر فالجانبان والعينان والأنف والأذن التى يتقدمها سالف الشعر والقم الذى يعلوه شارب يتدلى طرفاه من الجانبين كلها ملامح متكررة لأكبر فى تصاوير أكبر نامة وغيرها من المخطوطات أما الملابس فعبارة عن قميص طويل ذى أكمام طويلة أيضاً ، خال من الزخارف ويحده من الوسط حزام بلون غامق وما يلفت النظر فى هذه الصورة الرجل الذى انحنى أمام أكبر ليقبل يده اليسرى بينما يد أكبر اليمنى وضعت على ظهر الرجل وهذا مظهر من مظاهر الاحترام والتقدير لشخص الإمبراطور ، بينما اصطف وراء الرجل صف آخر من السفراء التى بدت هيئتهم وملابسهم ومسحنتهم أجنبية وكل واحد منهم يحمل فى يده هدية ليقدّمها للإمبراطور تبركاً بقدوم ابنه .

وبين هؤلاء رجل عارى الرأس ويرتدى ملابس مثل القساوسة ماسكاً في يده كتاباً صغير الحجم رافعاً يده اليمنى وكأنه يدعى للإمبراطور ويبارك قدوم ابنه ، أما سحته فتؤكد انه أجنبى وربما كان إنجليزى مبعوثاً من قبل الملك حيث جبهته العريضة وشعره الذى بدت كثافته من خلف الأذن وشاربه الكثيف الذى يرتفع طرفاه لأعلى واللحية عبارة عن قليل من الشعر يغطى جزء بسيط من الذقن ( شكل ١٦ ) ، أما الملابس فهى عبارة عن قميص طويل ياقة عالية تغطى الرقبة وبلون مغاير للون القميص الذى كان مفتوحاً من الأمام حتى الوسط فقط الذى يحدده شريط غامق رفيع ( شكل ٦٩ ، ٧٩ ) .

أما باقى السفراء فبدت هيئتهم ومسحتهم وملابسهم وعماماتهم أنهم أتو من مناطق مجاورة لا تبعد كثيراً عن الهند وأحدهم يحمل بازاً ليقدمه كهدية للملك .

وخلف مجموعة السفراء يقف الموسيقيون بآلاتهم الموسيقية جاءوا للمشاركة فى هذه المناسبة السعيدة . . وخلف الإمبراطور يقف خادمه ويتقدمه اثنان آخران من رجال البلاط أما أمامه على الأرض فتوجد منضدة بأرجل قصيرة وضعت عليها هدايا تشبه السيوف واثنان آخران يحملان هدايا ويتظران دورهما ليقدماهما للإمبراطور . يلى ذلك وداخل السور فارسان كل واحد منهم مهتم بجواده ماسكاً لجامه .

وفى مقدمة الصورة وخارج أسوار الحديقة مجموعة من الحراس بملابسهم وهيئتهم وعصيم الطويلة التى تدل عليهم وبينهم فارس يمسك لجام حصانه وكأنه يتظر سيده ليوصله وفى خلفية الصورة باقى مبانى القصر والأشجار العالية التى تبدو من خلف الأسوار وقد عبر الفنان عن هذه المناسبة السعيدة التى كانت ضمن احتفالات القصر والتى اهتم بتسجيلها الأباطرة ليؤكدون شرعية وقانونية اعتلائهم العرش بعد آبائهم ، فكانت موضوعات جديدة فى المدرسة المغولية الهندية مما زاد ثراءً وقوة وتنوعاً فى مجال التصوير ، فأوجد مجالاً خصباً للمصور لينوع فيه موضوعاته ويحسن التعبير عن الحالات النفسية التى يتطلبها كل موضوع .

وهنا أجاد المصور فى التعبير عن حالة السعادة والمرح التى انتابت الإمبراطور وقت ميلاد ابنه وبلغت السعادة ذروتها بقدوم أجنبى من خارج البلاد ليشاركوه فرحته ويؤكد هذه المشاعر وجود الموسيقيين ليقوموا بالعزف والغناء .

لكن يلاحظ على الوجوه بعض الجمود وكان هؤلاء الناس جاءوا فى مهمة رسمية ،

ولذلك أخفق المصور في إعطائنا الإحساس بجو السعادة والمرح في وجوه هؤلاء المهتمين، كذلك غلب على وجه الإمبراطور الحدة كما خلت الصورة من الحركة فبدت بطيئة لا تبعث على النشاط الذي يتطلبه هذه المناسبة السعيدة .

لكنها في مجملها أدت الغرض من حيث التنوع في الملابس ورسم الوجوه وأغطية الرأس وأوضاع الوقوف وحركات الأيدي ، كذلك تنوع في الهدايا التي حملها المهتمون بل ونجح المصور في حصر هذا العدد الهائل من الأشخاص في هذه المساحة الضيقة وهذا يدل على براعته وإمكاناته الهائلة في الرسم في حدود المساحة المتاحة له وملئها بعدد من الأشخاص تنوعت جنسياتهم ومللهم وأدوارهم وحالاتهم وانفعالاتهم .

## لوحة (٢٢)

- التحفة : صورة من أكبر نامة .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : المتحف البريطاني .  
 المادة : صورة على الورق .  
 الشكل : منظر لأكبر في معسكره بالقرب من جيانبور يتقبل الهدايا من المبعوثين والرسل .

المرجع : Painting from the Muslim Courts of India - An exhibition held in the  
 Pints and drawing Gallery . British Museum 1976 - Pl. 39.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة :

صورة شخصية لأكبر جالساً تحت خيمة مستديرة الشكل على جانبيها مظلتان أخريان مستطيلتا الشكل ويجوارها أنواع أخرى من الخيام .  
 وصورة أكبر في وضع ثلاثي أرباع موجهاً حديثه وإشاراته لرجل أمامه وإلى الخلف منه يقف اثنان من خدمه يقومان على خدمته ، ويرتدي أكبر على رأسه عمامة تحتها قلنسوة تغطي جبهته ، ووجهه مستديراً في منتصف العمر ويتضح ذلك من طريقة رسم العينين والأذن التي يتقدمها سالف الشعر والشارب الذي يتدلى على جانب الفم وتشابه ملامحه هذه مع ملامحه المتكررة في تصاويره السابقة ويرتدي جلباباً طويلاً ويغطي الأرجل وعلى كتفيه شال يتدلى أحد طرفيه من الأمام والطرف الآخر من الخلف ويحدد الوسط حزام يتدلى طرفاه من الأمام ، ويجلس جلسة شرقية واضعاً يده اليسرى على رجله بينما يده اليمنى ممدودة تجاه الشخص الجالس أمامه مرحباً به فغطت رأسه عمامة اختلفت في الشكل عن تلك التي على رأس الإمبراطور أما ملامحه التي يميزها شكل السوالم التي تتقدم الأذن رفيعه من أعلى ثم تتخذ شكل المعين على الخد ، واللحية كثيفة وتتصل بالشارب وتبدو فتحة الفم صغيرة بينهما ويرتدي قميصاً طويلاً الأكمام يعلوه شال يغطي الصدر والظهر ويبدو أنه شفاف لكنه بلون غامق ويمد يده اليمنى كأنها حركة تسليم وعناق للإمبراطور .



وظهر خلف الخيمة صف طويل من الضيوف يتظرون دورهم فى تقديم الهدايا وبدأت من الصورة أنها هدايا ثمينة وثرية ، ومن بينهم ظهر القائد عساف خان الذى أتى يقدم هدايا للإمبراطور عبارة عن جياد وأفبال محلاة ومزينة بأدوات زينة جميلة ولافتة للنظر وظهر آخر عند المنزل المؤدى للخيمة وهو يجبر ماعز مقدماً هدية للإمبراطور وخلفية الصورة عبارة عن أسوار المدينة التى ظهرت خلفها المباني والقباب التى تعلوها بعضها دينى والبعض الآخر سكنى ويؤكد هذا الأشخاص الذين قام الفنان برسمهم بوضوح فى شبايك بعض هذه المباني وما يسترعى الانتباه أنها لسيدات يقمن بمتابعة هذا الحدث ، كما يظهر فى إحدى الشرفات رجلان واقفان يتحدثان مع أحدهما الآخر وتكرر نفس المنظر فى شرفة أخرى تبدو على مدى أبعد من المنظر السابق .

والمنظر فى مجمله بديع ورائع حيث تمكن الفنان من الجمع بين مناظر خيام وأشخاص وحيوانات ثم المدينة بمبانيها وأسوارها والأشجار كثيفة الأوراق ، كما حشر داخل المباني تصاوير أشخاص تهتم بمتابعة هذا الحدث الذى يجرى خارج أسوار المدينة وكذلك معسكرات وخيام الإمبراطور المتصر ، وأيضاً فى حيز ضيق عبر الفنان بالحركة والتنوع فى الملابس والتشكيل واللعب بعلامح الأشخاص عن صورة الانتصار ونشوته التى كلفه الإمبراطور بنقلها بتفاصيلها الدقيقة على الورق فى هذه الصورة المعبرة .

**الفصل الثانى**  
**الصور الشخصية لحكام المغول**  
**فى القرن السابع عشر الميلادى**



## الصور الشخصية لحكام المغول في القرن السابع عشر الميلادي

بعد موت أكبر ، تغير مجرى التصوير المغولي ، حيث استوعب المصورون الأساليب التصويرية التي وجدوها في المناطق المفتوحة بل أيضاً التي وفدت إليهم من العناصر الأيقونية المسيحية حتى أصبح - تدريجياً - طرازاً مميزاً ، وقد بدأ هذا التطور فعلياً في عصر أكبر ثم وصل إلى ذروته في فترة حكم خلفائه جهانجير وشاه جيهان<sup>(١)</sup> .

فقد اعتلى جهانجير العرش المغولي وسنه ٣٧ سنة ، أي بعد أن تبلورت أفكاره ومر بتجارب عديدة ، اكتسبها من أجداده التيموريين في أثناء مصاحبته الأباطرة في مقاصيرهم ، ومشاهدة التماثيل الدينية التي كان يحضرها المبعوثون الأوروبيون فمعروف عنه أنه كان يحصد في حياته ما زرعه الآخرون . كما كان إعجابه بذاته يصل لحد الغرور والخيلاء ، وبالتالي كان فنانوه مطالبين بالإفراط في مدحه وتمجيد إنجازاته من خلال الأعمال الفنية التصويرية التي تفوقت عدداً على تماثيل الأباطرة السابقين واللاحقين له ، وبالطبع كانت تمثل في مراحل سنية مختلفة من الصبا إلى الكهولة والشيخوخة ( لوحات ٢٣/٢٦/٢٩/٣١/٣٩)<sup>(٢)</sup> ، ومن أهم مصادرنا لمعرفة هذه الفترة المهمة في مسار تاريخ الفن مصدران أحدهما كتبه ودونه الإمبراطور شخصياً في مذكراته الخاصة ، والمصدر الآخر مجموعة خطابات سجلها مبعوث إنجليزي يدعى سير توماس روي حفظت وكانت مصدراً هاماً لما بها من إشارات عن أكثر صور جهانجير الشخصية حيث إن الإمبراطور كان يستحسن عادة تصوير الصور الشخصية (الذاتية) ويعطيها لكل المحيطين به عندما يكرمهم<sup>(٣)</sup> ، وكان روي السفير الإنجليزي من بين أولئك الذين حصلوا على هذه الصور الشخصية على سبيل الهدية من الإمبراطور<sup>(٤)</sup> .

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١١٨ .

(٢) Brown, P. : Op. Cit., P. 151 .

(٣) كتب جهانجير نفسه عن ذلك ، وحيث إن عادل كان قد طلب مني استمرار صورتي أرسلت له واحدة ، وكتب على صورتي بخط يدي : أنت يا من تتجه لك العيون في جنان ، استرح تحت ظلال ثروتي ، أرسلت إليك بصورتي ، حتى ترائي روحياً من صورتي .

محمود إبراهيم حنين : دراسة الصور الشخصية في المدرسة المغولية ، من خلال المجموعة من الصور تنشر لأول مرة ، مجلة دراسات أثرية إسلامية - للجلد الرابع ، ١٩٩١ ، ص ٢٠٤ .

(٤) المرجع نفسه ، ص ٢٠٤ .



وفي عصر جهانجير عرفنا الصور الشخصية الصغيرة التي كانت ترسم على دبابيس أو جواهر كان يعلقها الأمراء وكبار رجال البلاط في مقدمة عمامتهم<sup>(١)</sup> ، كما يلاحظ الأقراط والأساور والعقود المتدلية التي كانت تتدلى منها جواهر تحمل في وسطها صوراً شخصية للإمبراطور ، وتلك أيضاً أحد البدع التي ابتدعها جهانجير وهذا يدل على شدة إعجابه بذاته وحاكاه في ذلك باقي رجال الحاشية والبلاط (لوحات ٢٣/٢٤/٢٦/٢٧/٢٨) .

ويبدو أن جهانجير كان فخوراً جداً بأجداده وانتسابه للعائلة التيمورية لذلك أضاف صورته الشخصية إلى الصورة العائلية المعروفة باسم «أمراء البيت التيموري» لتكتمل بذلك شجرة الأنساب - ويتضح ذلك من ازدحام وسط الصورة وعدم التوازن في أوضاع الأشخاص<sup>(٢)</sup> ، كما أظهر نفسه في تصاوير عائلية أخرى مثل صورته الموجودة في مجموعة Rothschild تلك التي احتوت على اثني عشرة صورة مرسومة داخل اثني عشرة دائرة وفي كل دائرة منها صورة مطابقة تماماً للإمبراطور منذ أن كان طفلاً صغيراً إلى أن صار رجلاً في الأربعين من عمره<sup>(٣)</sup> .

وفي مجموعة أخرى لدى الأمير صدر الدين خان صورة أخرى تمثل شجرة أنساب العائلة التيمورية نفذت في حوالي ١٦٣٠ م وقد ضمت ميداليات بداخلها صوراً شخصية بدءاً من ميران شاه لتنتهي التصويرة بالإمبراطور جهانجير متوسطاً أجداده وأباه بابر وهمايون ووالده أكبر ، وأربعة فقط من أبنائه ، وقد كتبت فوق أو جوار كل ميدالية اسم الشخص الذي بداخلها . كما أن هناك تصاوير أخرى تجمع بينه وبين أبيه أكبر (لوحة ٢٩) ، كما أن هناك صورة أخرى (لوحة ٣٥) فقد جمعت بينه وبين أبيه أكبر وأخيه شاه جيهان .

وكان جهانجير مثله في ذلك مثل أبيه ، يظهر احترامه وتقديره لرجال الدين سواء أكانوا مسلمين أم غير مسلمين كذلك كثرت تصاويره معهم في مناسبات عديدة ، وخاصة عندما كان

(١) محمود إبراهيم حسين : سبق ذكره ، ص ٢٠٤ .

Brown, P. : Op. Cit., P. 151, PL. XXIV P. 87 .

Ibid, OL. LX P. 152 .

Ibid, P. 153 .

(٢)

(٣)

يقدم له أحدهم رموز الحكم وكأنه يورثه السلطة الروحية أو الدينية جنباً إلى جنب السلطة الدنيوية<sup>(١)</sup> .

وقد وصل الأمر إلى ما هو أبعد من ذلك عندما روى جهانجير في مذكراته : «أن أحد رجال الدين ويدعى معين الدين خشي خلع عمامته ليضعها على رأسه جاعلاً منه وريثاً روحياً له»<sup>(٢)</sup> . وهناك لوحة أخرى لجهانجير في جلسة ملكية يوجه اهتمامه وحديثه لشيخ أو رجل دين متجاهلاً باقي الموجودين في الحفل أو المجلس ، وهذا اهتمام زائد وغلبة رمزية للأمور الروحية على الأمور الدنيوية (لوحة ٣٦) .

أيضاً كان جهانجير يحب أن يرى تصاوير نفسه في كل المناسبات ، ففي (لوحة ٣٤) فنجده جالساً مع زوجته نورجيهان في شرقية جلسة عائلية ، وهناك (لوحة ٣٥) صورة جماعية مع الإمبراطور أكبر وشاه جيهان بالإضافة إلى ثلاثة من كبار رجال البلاط واقفين أمامهم وكتبت أسماؤهم بجوارهم . كما كثرت في عهد جهانجير الاستقبالات والحفلات الرسمية ويتضح ذلك في (لوحة ٣٧) حيث مثل الإمبراطور جالساً مع شاه عباس يتحدثان ويقف من حولهم اثنان من الخدم ، وفي (لوحة ٣٨) جهانجير مستقبلاً الأمر بارفيز في إحدى المناسبات ، أما (لوحة ٣٩) فتمثل موضوعاً اجتماعياً طريفاً حيث يزن الإمبراطور جهانجير ابنه خورام وظهر من حوله الهدايا التي تلقاها في هذه المناسبة .

كما حرص جهانجير على تصوير مظاهر الاحتفال بالأعياد الدينية فنراه في (لوحة ٤٠) جالساً في أحد المساجد ومن حوله جمع غفير من الحاشية وكبار رجال البلاط وأفراد الشعب بالإضافة إلى المنشدين الذين وقفوا يغنون ابتهاجاً بقدوم عيد الفطر .

والملاحظ بصفة عامة مدى التنوع في اللوحات المذكورة سواء الفردية منها أو الجماعية في الموضوعات وأيضاً أساليب التعبير ودرجات الألوان المستخدمة وكذلك السحن والتيجان والملابس المستخدمة في كل منظر بما يتناسب مع المناسبة التي تعبر عنها كل لوحة .

(١) في صفحة مزدوجة من اليوم متر ، صورتان متواجهتان رسم المصور بشر جهانجير حول رأسه هالة ماسكة بين يديه الكرة الأرضية بينما الصورة المواجهة تظهر شيخاً عجوزاً حاملاً كرة أرضية يعلوها تاج ملكي كتب بداخلها (مفتاح النصر على العالمين بين يديك) وهي نفس العبارة المكتوبة أعلى صورة جهانجير على الصفحة المواجهة . (انظر لوحات ٢٧ ، ٢٧ بالكتالوج للمتحق).

(٢) ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، ص : ١١٩ .

وقد استمرت العناية بالصورة الشخصية في عصر الإمبراطور شاه جيهان الذي ظهر في بعض هذه الصور واقفاً في وضع جانبي ويرتدى غمطاً جديداً من العمائم لم نره في الصور الشخصية الخاصة بالأباطرة السابقين ، حيث ظهرت عمامته متعددة الطبقات يعلوها ريشة (لوحة ٤١) ، أما الوجه فجانبى (بروفيل) وتظهر ذقنه خفيفة مدببة ، كما أعادت تصاوير شاه جيهان مرة أخرى ظهور اللحي المهدبة<sup>(١)</sup> (لوحات ٤١، ٤٢، ٤٤) . أما بالنسبة للملابسه فهي عبارة عن القميص التقليدي الذي يغلق من الجانب الأيمن وهو قميص ذو كم طويل ، كما يغطي الجزء السفلي من الجسم جونلة ويبدو من أسفلها سروال متعدد الألوان والزخارف، ويرتدى في قدميه جورياً من اللون الأبيض يعلوه خف بسيط (لوحة ٤٤) .

وقد ظهر الإمبراطور شاه جيهان في معظم تصاويره رافعاً يده اليمنى ماسكاً بها وردة جميلة بينما يقبض بيده اليسرى على مقبض سيفه ، وفي تصاوير أخرى معلقاً إياه في نطاقه أو يقف مرتكزاً عليه (لوحات ٤٤، ٤٥) ، أو ماسكاً بإحدى يديه اليمنى أو اليسرى جوهرة ثمينة (لوحات ٤٣، ٤٥، ٤٦) .

ومن الملاحظ أيضاً أن الموضوعات تنوعت تنوعاً كبيراً في تصاوير شاه جيهان حيث نراه في إحداها مستقبلاً المهتين باعتلائه العرش (لوحة ٥١) ، وفي أخرى جالساً على عرش الطاووس مرتدياً زياً فاخراً عبارة عن جونلة مزخرفة بخطوط طولية وحول وسطه زنار مرصع بالجواهر ، أما غطاء رأسه فعبارة عن عمامة متعددة الطيات ، ويلاحظ أن الإمبراطور يرفع يده اليمنى إلى أعلى وكأنه يتوجه بالحديث إلى شخص ما يقف أمامه ولكنه لم يظهر في الصورة (لوحة ٤٧) كما يحتفظ متحف برلين بصورة نصفية لشاه جيهان وهو يتقلد سيفه على كتفه ، وتبدو عمامة مزينة بشريط من حبات اللؤلؤ ، كما تحيط برقبتة مجموعة عقود مصنوعة من حبات اللؤلؤ والأحجار الكريمة التي تتدلى أيضاً على صدره (لوحة ٤١) ، كما توجد تصاوير أخرى لشاه جيهان وهو يجلس أيضاً على عرش مرتفع عن الأرض ارتفاعاً قليلاً ، والملاحظة المثيرة للدهشة هنا أن قدمي الإمبراطور عاريتان وكذلك بعض أتباعه مما يدل على أن المنظر ربما كان داخل حجرة الإمبراطور الخاصة<sup>(٢)</sup> (لوحة ٥١) .

(١) محمود إبراهيم حنين : المرجع السابق ، ص ٢٠٥٠ .

Brown, P. : Op. Cit., P. 151 .

(١) محمود إبراهيم حنين : المرجع السابق ، ص ٢٠٥٠ .

Strzygowski, P. : Op. Cit., Tof. 70 .

كما أن له تصاوير أخرى يبدو فيها محاطاً باللائكة وهذا شكل من أشكال التأثيرات الأوروبية على الصورة المغولية الهندية (لوحات ٤٥، ٤٦ أشكال ٦٢، ٦٣) . وهناك صور أخرى للإمبراطور مع أشخاص آخرين كرجال الدين (لوحة ٤٩) ، أيضاً مع بعض الحكام والمدنيين (لوحة ٥٢ أشكال) ، كذلك كان تصميم هذا النوع من الصور كبار رجال البلاط وبعض الأمراء من أبناؤه مثل اللوحة التي جمعت بينه وبين ابنه الأمير داراشيكو (لوحة ٤٨) . ومن الموضوعات الأخرى التي ضمها ألبوم شاه جيهان ، موضوع يمثل في منظر لصيد الغزلان (لوحة ٥٠) ، وتصاوير أخرى تمثل في مرحلة الصبا أو الشباب كما في (لوحات ٥٣ ، ٥٤) .

كما وصلتنا صور شخصية للإمبراطور أورانجزيب ، ويبدو فيها واقفاً بوضع جانبي وملامحه تظهره متقدماً في السن ، والذقن هنا مدبة كالتى رأيناها في تصاوير شاه جيهان أما وجهه فيميل إلى السمرة ، ويرتدى قميصاً مغلقاً من الجانب وأسفله جونلة واسعة ، وعند الوسط حزام يتدلى طرفاه العريضان من أمام الجونلة ، ويرتكز علي مقبض سيفه بيده اليسرى أما اليمنى فيمسك بها مذبة (لوحة ٥٧) .

كما يحتفظ متحف برلين بصورة نصفية للإمبراطور أورانجزيب ويبدو فيها في سن مبكرة إلى حد ما مقارنة بالصورة السابقة حيث ظهر شعر الشارب والذقن باللون الأسود<sup>(١)</sup> (لوحة ٥٥) .

وهناك صورة نصفية أخرى للإمبراطور أورانجزيب في مرحلة الشيخوخة ويبدو ذلك من ملامحه وتجاعيد وجهه وانحناءه البسيطة (لوحة ٥٦) ، وبمكتبة الفن برلين الغربية (لوحة ٥٧) صورة رائعة للإمبراطور واقفاً ويلاحظ فيها ذقنه الأنيقة البيضاء ، ومسكه المذبة الرشيقة وملابسه ذات الألوان الراقية أما (لوحة ٥٨) فهي للإمبراطور جالساً على سجادة ويده مذبته الشهيرة ويجواره على السجادة سيفه ، ونرى في (اللوحة ٥٩) أورانجزيب جالساً على كرسي غريب الشكل منكباً على قراءة في كتاب ما صغير الحجم (ربما مصحف) بين يديه . . والصورة الأخيرة في مجموعة الإمبراطور أورانجزيب تمثل وهو يحاصر مدينة يجبور تلك المدينة التي تظهر في عمق الصورة، ويقف الإمبراطور وسط الصورة ممسكاً حربته الطويلة ، ويرتدى عمامة متعددة الطيات ، أما ذقنه فهي بيضاء مدبة



تتصل بالشارب ، ويرتدى قميصاً فوقه جاكيت مفتوح من الأمام ومزخرف بزخارف نباتية متنوعة ، ويلاحظ أن المصور قام برسم الإمبراطور أضخم بكثير من الأشخاص المحيطين به (لوحة ٦٠) .

ومن الصور الشخصية اللافتة للنظر عن الأباطرة المغول صور الأمير داراشيكو الذى تميزت تصاويره بالندرة والقلّة ، وما عثر عليه قليل مقارنة بالأباطرة المغول السابقين عليه . ومن تلك التصاوير (لوحة ٦١) حيث تصور وجهه فى الموضع الجانبي وتميز ملامحه بالقوة والعظمة ونظرتة أمامية ثابتة والملاحظ أن الفنان لم يأت بأى تفاصيل أخرى غير الوجه والعمامة وفى تصويرة أخرى (لوحة ٦٢) نراه فى زى فارس وهذا نوع من الصور الشخصية ظهر بكثرة فى المرحلة التاريخية التالية على حكم شاه جيهان ، ويبدو الإمبراطور فى موكب جالساً داخل هودج على ظهر فيل . تلوين الصورة مفعم بالحياة والجمال ، على الرغم من استخدام المصور هنا بعض الألوان القائمة ، ويلاحظ كذلك اتجاهها واضحاً للخطوط الاصطلاحية فى الصورة ، وتظهر الصورة اهتماماً واضحاً من المصور بالتفاصيل وخاصة الفيل والتجهيزات الموجودة فوق ظهره ، والألوان الفنية المستخدمة فى تفاصيل الملابس التى يرتديها الإمبراطور والحاشية الراكبة والحرس الواقف للاستقبال ، كما ساهم شكل الأرضية اليابسة الخالية من أى زخارف فى كل تناقض وتناغم مع سور المدينة أو القصر الملكى الذى بدأ بلون فاتح جداً بالنسبة للأرضية القائمة .

## لوحة (٢٣)

- التحفة : صورة شخصية نصفية لجهانجير .  
 المصدر : أخذت من المبانى التى ترجع إلى عصر قياصرة المغول فى الهند .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٢٨ م .  
 المكان : فى مجموعة خاصة لدى Mihr Trchand .  
 الشكل : صورة نصفية لجهانجير داخل إطار بيضاوى .  
 المادة : بالفرشاة على الورق .  
 كتابة : يوجد اسم جهانجير داخل الإطار البيضاوى .  
 المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 119.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة نصفية لجهانجير تمثله فى مرحلة متوسطة من العمر ، كما أنها تميزت بكثرة الحلى والمجوهرات التى تحلى بها الإمبراطور من رأسه حتى آخر جزء رسم فى الصورة . ويحيط برأس الإمبراطور هالة مستديرة ، وفوق رأسه عمامة متعددة الطيات يحليها شريط عريض فى المنتصف وعقد من الأحجار الكريمة ألوانه فاتحة وغامقة ، كما يتدلى من مؤخرة العمامة ريشة إلى الخلف تتدلى منها حبات اللؤلؤ أما الوجه فرسم فى وضع جانبي ، الحاجبان والعينان والأنف والقم الذى يعلوه شارب يتدلى على الجانبين تستجلى فيهم الدقة والمهارة فى الرسم ، كذلك الذقن التى تناسبت مع حجم الوجه ، أما الأذن فبها قرط يتهى بحبة لؤلؤ ويبدو السالف المعقوف إلى الداخل ناحية الأذن . وهذه الملامح الدقيقة المتقنة تشابهت إلى حد كبير مع ملامح جهانجير فى تصاوير أخرى فى مخطوط مذكرات جهانجير وغيرها (شكل ٢٩) .

الملابس عبارة عن قفطان بأكمام طويلة ، يفتح عند الرقبة على شكل مثلث وتستمر هذه الفتحة إلى ما تحت إبط يده اليمنى ، التى تدلت بجانبه ، أما اليد اليسرى فممدودة أمام وسطه ويحليها أسوار به خرزتان بلون غامق ، وكذلك يزين الصدر ثلاثة عقود أحدهما أقصر من الآخرين ويتدلى منه جوهرة غامقة ، كذلك الآخرين تنوعت حباتها بين اللونين

الغامق والفتاح ، كما نرى في المعصم سواراً جميلاً ويحلى كل إصبع من أصابعه خاتم جميل حتى الإصبع الصغير .

والصورة بصفة عامة توضح الثراء والفخامة التي كان ينعم بها الأباطرة في العصر المغولي الهندي كما أنهم كانوا يتمتعون بصحة جيدة ويبدو في القوة والثبات الواضحين في ملامح الإمبراطور وهو طابع ظهر في معظم صور الأباطرة التي تعبر عن مرحلة مبكرة من عمرهم .

## لوحة (٢٤)

- التحفة : اسكتش لصورة شخصية للإمبراطور جيهانجير .  
المكان : في مجموعة خاصة لدى كارتبه باريس M. Cortier .  
التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٢٥ م  
الشكل : صورة نصفية لجيهانجير يظهر فيها الوجه وما قبل الصدر بقليل .  
المادة : رسم على الورق بالفرشاة  
كتابة : يوجد في الركن الأيمن أسفل الصورة اسم أكبر باد شاه ، رغم أن الصورة للإمبراطور جيهانجير في سن متأخر وهذا ما ستعرض له في الوصف والدراسة  
المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. XXim P. 84.  
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

لوحة تظهر صورة نصفية للإمبراطور بشكل جانبي ، ويلاحظ أن ملامحه حادة فالمصور عبر عن شكل العين والأنف والفم بواسطة خطوط قوية تعكس ملامح الجدية الواضحة على وجه الإمبراطور ، أما الشارب فهو يتدلى على جانبي الذقن كما هو معتاد في صور جيهانجير ، أما الذقن بحليته وتدلى سوائف الشعر أمام الأذن التي يزينها قرط مؤلف من فصين .

أما الملابس فعبارة عن رداء مفتوح من الجانب عبر عنه الفنان في خطوط دون زخرفة والرأس تغطيه عمامة متعددة الطيات تنتهي بطرف ذي شرشيب إلى الخلف ومشكلة هذه الصورة الأولية في وجود اسم الإمبراطور أكبر عليها رغم الملامح الشديدة الشبه والمتكررة للإمبراطور جيهانجير ، فربما كتب الاسم في مرحلة لاحقة على تنفيذ الصورة عند وقعت في أيدي من اقتناها ، أو أن الكلمة كانت جزءاً من عبارة كاملة تشير إلى هذه الأسرة ، أو إلى علاقة جيهانجير بأبيه أكبر .



## لوحة (٢٥)

- التحفة : صورة نصفية لجهانجير على مهر الذهبى (عملة)  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : مجموعة خاصة .  
 الشكل : عملة ذهبية مستديرة ، عليها صورة نصفية لجهانجير وعلى جانبيها كتابات .  
 المادة : ذهب مصقول .  
 الصناعة : حفر بارز على الذهب .  
 المراجع : Bambars, Christina : Op. Cit.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة نصفية شخصية للإمبراطور جهانجير على المهر الذهبى التى سكت له فى أثناء اعتلائه العرش المغولى فى الهند .

واستطاع الفنان بالحفر البارز أن يوضح الهالة المستديرة التى تحيط برأس الإمبراطور ، الوجه فى الوضع الجانبي ، يرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات ينتهى طرفها إلى أعلى فى وسط الرأس بينما يتدلى من الخلف ريشتان رفيعتان تلامسان حافة الكتف يظهر به أسفل العمامة جزء من شعره الذى يتدلى منه سالف طويل يتجه إلى الداخل ليلامس طرف الأذن السفلى ، الجبهة يحليها عقد من حبات اللؤلؤ ورسمت العين والحاجب بارزين ثم الأنف الطويل الذى يتناسب وطول الوجه ، والشارب غليظ وطويل ويتدلى على جانب الفم ليصل حتى حافة الذقن الخالية من اللحية . أما الثوب فهو عبارة رداء أو قفطان يفتح عند الرقبة على شكل مثلث وبأكمام طويلة وحول الرقبة وحواف الأكمام العلوية شريط مطرز بحبات من اللؤلؤ البارزة أما الصدر والعنق فيحليه مجموعة من العقود المختلفة الأطوال وأقصرهما محلية دلالة مستديرة بها حبة فى وسطها من الأحجار الكريمة .

كما يتضح فى الصورة حركات الأيدي ، فاليد اليسرى متدلية على الجانب بينما الأصابع مثنية على سور نافذة أو شرقة يقف بها الإمبراطور ، أما اليد اليمنى فمرفوعة أمام وجهه ماسكاً بين أصابعه كأساً يهم برفعه كى يشرب منها . وعلى الجانب الأيمن واليسر لوجه

الإمبراطور كتابة بارزة تؤكد أنها عملة جهانجير (من شش جلوس) ، عملة جهانجير شاه أكبر شاه) . . . وإلى هذه الكتابة إطار دائري عبارة عن نقاط مستديرة بجوار بعضها البعض ثم إطار آخر عبارة عن خط بارز ثم إطار منقط بدوائر أكبر من الدوائر الداخلية . والعملة سكت بدقة بالغة وتعتبر صورة شخصية نادرة بالحفر البارز على الذهب للإمبراطور جهانجير وحملت كثيراً من ملامحه وصورته في مرحلة متوسطة من العمر وربما بعد اعتلائه العرش بقليل ، وصقلها بهذه الطريقة يدل على الرخاء ورغد العيش الذي تميز به عصر الإمبراطور جهانجير .

## لوحة (٢٦)

- التحفة :** صورة شخصية للإمبراطور جهانجير واقفاً .  
**المصدر :** أخذت من أحد الألبومات الخاصة بالأباطرة المغول فى الهند .  
**المكان :** مكتبة الفن بيرلين الغربية .  
**التاريخ :** مدرسة مغولية هندية .  
**الشكل :** صورة كاملة للإمبراطور جهانجير واقفاً حاملاً على يده اليسرى بازاً .  
**المادة :** صورة ملونة على الورق .  
**المراجع :** محمود إبراهيم حسين : سبق ذكره ، ص ٢٠٣ ، لوحة ٥  
**ملاحظات :** تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

يظهر جهانجير واقفاً فى وضع جانبى تحيط برأسه هالة تخرج منها أشعة مثل أشعة الشمس ، أما الرأس فيغطيه عمامة متعددة الطيات يضمها من الأمام شريط عريض وتخرج من أعلى ريشة بيضاء .

وقد اعتنى الفنان برسم الحاجيين والعينين والأنف الذى بدا طويلاً ليناسب استطالة الوجه والقم دقيق يعلوه شارب يتدلى طرفاه على الجانبين ، أما الأذن فمحلاه بقرط عبارة عن خرزتين متجاورتين ويتقدمه سالف ينتهى من أسفل باستدارة للدخول ، الذقن حلقة والرقبة بدت ضخمة ، وملامحه كلها تعكس ثباتاً وحيوية مما يدل على أنها نفذت له فى سن الشباب أما ملابسه فعبارة عن رداء ذى أكمام طويلة ويصل طوله الكلى إلى ما بعد الركبتين قليلاً ، الجزء العلوى منه مفتوح ويقفل على الجانب وحلى عند الرقبة وكذلك الفتحة الجانبية وحول الأكمام من أعلى بشريط مطرز بخيوط ذهبية ، والرداء كله مزين بزخارف نباتية دقيقة تختلف فى لونها عن لون الأرضية وعلى الصدر عقد من اللؤلؤ الأبيض يصل إلى ما قبل الوسط بقليل ، أما الوسط فحوله حزام يتدلى طرفاه من الأمام ومحلى من أسفل بأشكال وردات وأوراق نباتية ومعلق به خنجر عند الوسط ويبدو من تحت يد الإمبراطور اليمنى الممدودة أمام صورة وبين أصابعه يمسك بشيء صغير يطعم به الباز الذى يمسكه بيده اليسرى المغطاة بقفاز يصل إلى ما قبل الكوع بقليل ، وأسفل هذا الرداء سروال لاصق بالأرجل ومقلم بالطول ، وفى القدمين خف مفتوح من الخلف . وبدا الباز مناسباً

لحجم الإمبراطور ولكن المصور أخفق في توجيه نظر الإمبراطور إليه وكأنه ينظر لشيء آخر على المدى البعيد الصورة في مجملها تعبر عن مرحلة الشباب في عمر الإمبراطور ، كما تدل على الأبهة والفخامة في ملابسه وزيته ، وكذلك حبه للصيد في البازي الذي يحمله على يده حتى عندما يرسم له صورة شخصية .



## لوحة (٢٧)

- التحفة : صورة كاملة للإمبراطور جهانجير .  
المصدر : جهانجير نامه .  
المكان : مكتبة شستريتي ، دبلن .  
المقاسات : ١٢,٧ × ٢٠,٥ سم .  
التاريخ : مدرسة مغولية هندية . حوالي ١٦٣٥ م .  
الشكل : الإمبراطور واقفاً يمسك بيده اليمنى الكرة الأرضية ، واليسرى سيفه  
المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق  
الصناعة : رسمت بيد الفنان بچتر ووجد اسمه منقوشاً في الركن الأيمن الأسفل من الصورة  
الكتابات : في الركن الأيسر العلوى نقش يقرأ : «مفتاح النصر على العالمين مؤتمن عليه بين يديك» أيضاً في الجانب الأيمن كتابة لأعلى «بنده دركاه» ، وفي أقصى الركن الأيمن السفلى اسم المصور .  
المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., Vol. I, Tent, P. 17, PL, 47.  
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لـ «خادم البلاط الملكي» - كما كانت الصورة معنونة - تمثل الإمبراطور جهانجير حاملاً كرة أرضية بيده اليمنى على أصابعه قابضاً على سيفه بيده اليسرى وهما من علامات القوة والشجاعة وشرعية الحكم في العصر المغولي الهندي .

وقد صور الإمبراطور في وضع جانبي ، يواجه الناحية اليسرى تحيط برأسه هالة ضخمة تخرج منها أشعة ، وعلى رأسه عمامته التقليدية متعددة الطيات التي رأيناها متكررة في تصاويره ، أما الوجه فجانبى ، صورت ملامحه بدقة وإتقان ، الجبهة يغطي جزء منها العمامة ، الحاجبان والعينان والأنف الطويل الذي يناسب استطالة الوجه والفم الذي يعلوه شارب يتدلى طرفاه على جانبيه ، والأذن يبدو أعلاها جزء من شعر الرأس ويتدلى منها أمامها سالف معقوف إلى الداخل ناحية الأذن التي يحليها قرط من اللؤلؤ .

الجزء العلوى من الملابس عبارة عن قميص بلون الجسم بأكمام طويلة ومفتوح وتقل فتحة على الجانب الأيمن ، وهذه الفتحة محلاة بشريط مطرز باللون الذهبى وتنتهى بكرانيش موروكة على الجانب ويزين الصدر ثلاثة عقود أحدهما قصير وينتهى بجوهرة ثمينة أما الآخران فيصلا حتى ما قبل البطن قليلاً وبألوان زاهية متعددة ، كذلك حلت يده بأسوار وأصابعه بخواتم ، أما الوسط فيحدده حزام منقوش برسوم وألوان مختلفة ويتدلى طرفاه العريضان من الأمام وهو فوق جونلة من القماش الرقيق الشفاف ويحليها على الذيل والجانب شريط مطرز بالذهب ويظهر من تحتها بنطلون لاصق بالجسم ومقلم بأقلام طويلة ويرتدى فى قدميه خفًا مفتوحًا من الخلف وعليه نقوش .

ويمسك بيده اليمنى كرة أرضية تأكد سيطرته على العالم الدنيوى ، ويده اليسرى سيف داخل غمده معلق فى نطاقه ، على جوانبه زخارف ومرصع بالأحجار الكريمة ، كما يتدلى خنجر من الحزام أما خلفية الصورة فاتخذت لونًا غامقًا وخلت من الزخارف اللهم إلا بعض النقوش الموجودة بأعلى الصورة والمنقذة بفرشاة ومغموسة فى اللون الذهبى ، ويحدد الصورة إطاران داخلى وخارجى يحصران بينهما زخارف نباتية باللون الذهبى على أرضية خضراء فاتحة .

والصورة بصفة عامة هادئة الألوان على الرغم من تنوعها ، فكل جزء من ملابس الإمبراطور أعطى لونًا ، إلا أن الفنان كى يؤكد مهارته وقدرته جعل الألوان تشف عن بعضها ، كما هو الحال فى رسم السروال الذى يظهر من أسفل الجونلة التى يرتديها الإمبراطور .

كما نلاحظ أن الحزام الذى يربطه حول وسطه متعدد الألوان بشكل ملحوظ ونفس الأمر نجده فى الخف الذى يرتديه فى قدميه .

والصورة أيضاً لها مغزى رمزى وهو قوة جهانجير وقدراته فهو يمسك بالكرة التى تعبر عن سيطرته على مقاليد الأمور سيطرة كاملة ، ويلاحظ أن الفنان قد رسم صورة الإمبراطور فى مرحلة النضج والرجولة المتكاملة فهو يلبس فى سن الشباب لكنه لم يتقدم بعد فى العمر .

أما العبارات الموجودة فهى ظاهرة جديدة فى صور الأباطرة الشخصية وإن كانت تدل على تمسكهم وإحكام سيطرتهم على الحياة الدنيوية والدينية كل فى عصره وفترة حكم .

## لوحة (٢٨)

- التحفة : صورة من ألبوم جهانجير .  
المصدر : ألبوم جهانجير .  
التاريخ : مدرسة مغولية هندية من القرن السابع عشر .  
المكان : مكتبة شستريتي دبلن - الألبومات الملكية MS. 7, No. 15  
المقاسات : ١٦,٥ × ٢٥,٨ سم .  
الكتابات : موزعة فى أماكن مختلفة من الصورة .  
الشكل : جهانجير واقفاً على كرة أرضية والصورة مليئة بالرموز الأيقونية سيأتى ذكرها بالتفصيل .  
المادة : صورة على الورق ملونة بالجواش .  
الصناعة : قام بتنفيذها الفنان أبو الحسن .  
المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., P. 31, PL, 62.  
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية رمزية للإمبراطور جهانجير واقفاً على كرة أرضية مشية من متصفها فى مدار دائرى ترتكز على جسم ثور وهو بدوره مستند على سمكة ضخمة رسمت بوضع جانبي الرأس جهة اليمين بينما الذيل فى الجهة اليسرى . وقد قام الفنان برسم أشكال حيوانات رمزية وتخطيطات داخل الكرة وكأنها سطح الكرة الأرضية وتلك أنواع وأشكال مختلفة للحيوانات التى يعيش عليها .

ويقف الإمبراطور فى وضع جانبي ، مقدماً يده على رجله اليسرى ماسكاً قوساً ويصوب سهماً على رأس رجل أسود مواجهاً له . ويرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات يزينها من ناحية الجبهة عقد من اللؤلؤ يتوسطه جوهرة ثمينة ويتدلى منها من الخلف ريشة سوداء ويبدو أسفلها شعره الذى يتدلى منه خصلة أمام الأذن الذى يحليها قرط ، الوجه طويل ممتلىء العين مصوبة بحدة نحو رأس الرجل والأنف طويل أسفلها الشارب الذى يتدلى على جانبي الفم .

أما ملابسه فعبارة عن رداء طويل قرمزي اللون أكمامه طويلة ملتصقة بالجسم ويحليه من عند الرقبة عقد متعدد الألوان والأدوار ، أما الوسط فيحدده حزام يتدلي طرفاه إلى الأمام ليصل إلى ما قبل القدمين بقليل ومطرز بفصوص من الأحجار الكريمة ، ويغطى القدم حذاء بلون فاتح .

أما مكملات الصورة فهى عبارة عن رأس رجل أسود فى وضع أمامي ونرى السهم ثاقباً فمه ويخرج من رأسه ، والرأس موضوع على نصل رمح طويل ويليه على قائم الرمح بومة ميتة متدلّية عليه ، كما توجد بومة أخرى فوق الرأس الأسود ناشرة جناحيها وعيناها مفتوحتان ، كما يستند على نفس القائم بندقية الإمبراطور المرتكزة على الأرض ، وفى منتصف القائم سلسلة معلق عليها اثني عشر جرساً وينتهى طرفها الآخر عند الكرة الأرضية أسفل قدم الإمبراطور ، وفى منتصف السلسلة وبين الأجراس علق ميزان كبير بين كفتيه سطران من الكتابة .

وأعلى الصورة نرى اثنين من الملائكة الموجودة فى الجهة اليمنى ممسك ثلاثة سهام اثنين بيده اليمنى وواحد بيده اليسرى ، أما الملاك الآخر بيده اليمنى سيف والاثنان خارجان من السحاب الكثيف الذى يعلوهما .

وفى اليمين خلف الكرة وعند رأس السمكة قائم آخر يرتكز على قاعدة مستديرة يليها قائم سميك من أسفل ورفيع كلما اتجهنا لأعلى ينتهى بقرص مستدير له إطار خارجى قصير داخله دائرة فى الوسط تحمل اسم الإمبراطور جهانجير من حولها ثمان دوائر صغيرة تحمل أسماء أجداده الأباطرة ، أما القرص يعلوه تاج العرش يظهر أعلاه ثلاث ريشات من ريش النعام يليها سطر من الكتابة ثم طائر الجنة ، ويجوار القائم صفين من الكتابة تذكر اسم المصور (أبو الحسن) .

وتناثرت النقوش الكتابية فى أنحاء كثيرة من الصورة بين كفتي الميزان وأسفله ويجوار قائم الرمح المرتكزة عليه رأس الرجل الأسود المقطوعة من جسده كذلك بين القائم الذى يحمل أسماء جهانجير وأجداده وبين مدار الكرة الأرضية ، وهو ما يؤكد أنها من عمل المصور أبو الحسن .

والصورة بصفة عامة رمزية مليئة بالتأثيرات الأيقونية مثل الملائكة السابحة فى السماء الكرة الأرضية وارتكازها على الثور والسمكة ، الأجراس ، الميزان والسلسلة كلها رموز كان



لها مدلول ومعنى ، فالملائكة حاملة السماء والسمكة والثور يحملان الأرض والميزان والسلسلة لتحقيق العدالة ، والأسهم والرماح والبنديقية رموز للقوة والشجاعة وإحكام السيطرة ، والبوم والرأس الأسود رمز للخراب والدمار وسحقه لعدوه ملك عنبر .

والصورة رمزية تعبر عن شجاعة وقوة الإمبراطور الذي تبدو الجرأة في ملامحه والثبات في وقفته وحركة يديه وتصويبه بدقة وإحكام مباشرة على رأس الأسود المائل أمامه على نصل الرمح ، لكن لا نستطيع أن نجزم بالمعنى الذي قصده المصور من وراء رسمه صورة الإمبراطور على النحو السابق ، أكثر من كونه عبر عن سيطرته على مقاليد الأمور ، وهو أمر معتاد في صور جهانجير .

## لوحة (٢٩)

التحفة : صورة نصفية لجهانجير ماسكاً بكلتا يديه صورة لوالده أكبر في سن متقدم .

المكان : Husees Guinet. Paris. No. 7155.

مقاسات : ١٨ × ١١,٦ سم

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٤م.

كتابات : على الكرة الأرضية ، وتحت أيد جهانجير التى تحمل الصورة ، وكذلك فى الإطار الخارجى للصورة.

الشكل : صورة نصفية لجهانجير جانبية ، يتحمل صورة أخرى نصفية لآبيه أكبر.

المادة : بالجواش على الورق.

الصناعة : اشترك فى رسمها مصوران من أمهر مصورى المدرسة المغولية الهندية وهما أبو الحسن (أو نادر الزمان) وهاشم.

المرجع : Bambers, Unristine Gascsigne: Op. Cit., PL.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

جهانجير فى صورة نصفية واقفاً باعتداد وكبرياء فى وضع جانبى حاملاً بين يديه صورة لآبيه أكبر نصفية أيضاً فى وضع ثلاثى أرباع تحيط برأسه هالة مشعة بينما عمامته وملابسه بيضاء رمزاً لنقائه الروحى والدينى ماسكاً بيده اليسرى فى راحتها الكرة الأرضية التى كتب عليها نص يقرأ : «صورة شخصية لأحد الوجهاء الذى يجلس على عرش سماوى» ، عمل «نادر الزمان» ، ويده اليمنى ممدودة أمام صدره وكأنه يقوم بتسليم السلطة الدنيوية لابنه والتى تمثل رمزاً فى الكرة الأرضية التى يحملها بيده .. وملامح أكبر تمثله فى مرحلة الشيخوخة والكهولة بتجاعيدها البادية على الوجه والرقبة والشيب الذى زحف إلى شعره ووقفته المنحنية قليلاً إلى الأمام وعينه اليمنى المنكسرة وأصابعه النحيلة المرتخية .

بينما جهانجير بدا واقفاً بكبرياء وشموخ ، ملامح الشباب بادية على وجهه ، والصحة والنشاط تظهر فى جسده وقد رسم فى وضع جانبى محاطاً بهالة ضخمة حول رأسه ، أما عمامته فتعدت طياتها وزخرفت بأشكال دقيقة ويلدور حولها عقد من اللؤلؤ يتدلى ليزين جبهته . أما ملامح وجهه فأتت معبرة عن انتصاره وفرحته باعتلائه العرش بعد آبيه ويؤكد

ذلك الصورة الشخصية لأييه التي وضحته وهو يقدم له رموز الحكم الدينية والدنيوية مما يؤكد شرعية حكمه ، ورسمت العينان مركزتان على صورة أييه تنظر إليه في فخر واعتزاز وهذا يتنافى مع ما سجله التاريخ عن العداوة التي كانت بينه وبين أييه في أواخر حكم أكبر<sup>(١)</sup> .

وراعى الفنان الدقة في رسم ملامح جهانجير التي أتت مشابهة في تصاويره كالشارب والسالف المتجه للداخل والأنف الطويلة المناسبة مع استطالة الوجه والأذن التي يحليها قرط أما الثوب فكان من النوع الفاخر الذي تحليه شرائط مطرزة بالخيوط الذهبية على الأكمام وفتحة الرقبة وأعلى الأكمام حول الإبطين ، والثوب نفسه مزينا برسوم نباتية دقيقة ، كما كان الصدر تحليه سلسلة ذهبية يتدلى منها قطعة مثمرة الشكل بداخلها زخرفة على هيئة وردة بألوان مختلفة وكذلك مجموعة من العقود المختلفة الألوان والأطوال .

وعلى سور الشرفة التي يستند عليها ذراعه الأيمن جزء رسم به أشكال آدمية وحيوانية ونباتية بألوان مختلفة وكل شكل من هذه الأشكال الأدمية يقوم بحركة تختلف عن حركة الآخر .

والصورة نفذت على خلفية خالية من الزخارف تماماً وباللون الزيتي القاتم ، ويحيط بها إطار رفيع يليه إطار آخر أعرض منه شمل في جزئه السفلى كتابة تضم اسم جهانجير بادشاه وأكبر بادشاه مما يؤكد شرعيته في الحكم .

والصورة بصفة عامة جمعت بين الأب والابن ليعطى جهانجير أحقية وشرعية الحكم والسلطة الدنيوية ونجح الفنان في إظهار التعبيرات والحالات النفسية التي كان عليها كل واحد منهم ، فأكبر ضعيف كهل وربما حزين لتأمر ابنه عليه في أواخر أيامه ومع ذلك يقدم له رموز الحكم ، بينما جهانجير سعيد فرح باعتراف أييه بأحقية في تولي السلطة من بعده رغم كل ذلك . ويلاحظ أيضاً على الصورة التابعة بين الأبهة والفخامة ومظاهر الثراء في ملابس ومجوهرات جهانجير بينما هناك بساطة وتقشف وروحانية في ملابس أكبر .

والصورة تعكس طابعاً رمزياً ، انتشر في صور جهانجير بصفة عامة واتجه إليه مصورو الصور الشخصية .

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١١٣ .

## لوحة (٣٠)

- التحفة : صورة شخصية للإمبراطور جهانجير حاملاً صورة لفرجين ماري .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن ١٧ .  
 المكان : مجموعة خاصة .  
 الشكل : صورة نصفية للإمبراطور جهانجير نجير داخل نافذة حاملاً بيده اليمنى صورة السيدة العذراء .  
 المادة : صورة على الورق .  
 المراجع : Bambers, Unristine: Op. Cit.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية نصفية لجهانجير في وضع جانبي تمثله في منتصف العمر ويتضح ذلك في ملامحه الشاب الخالية من التجاعيد ومظاهر الشيخوخة . يرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات بها خطوط طويلة من لونين أحدهما فاتح والآخر غامق .

الوجه طويل ممتلئ نسبياً ، الحاجبان والعينان مرسومان بدقة بالغة ووضوح ، الأنف طويل يناسب استطالة الوجه ، الفم يعلوه شارب يتدلى طرفاه على جانبي الفم ، الأذن يحلها قرط يتقدمها سالف يتدلى من الشعر الظاهر من أسفل العمامة ويطول حتى يتهدى إلى ما بعد الأذن بقليل باستدارة إلى الداخل ، أما ملابسه فعبارة عن قفطان طويل يفتح عند الرقبة بفتحة مثلثة ثم تمتد وتقفل على الجانب الأيمن والأكمام طويلة ، الصدر محلى بعقود ثلاثة متعددة الأطوال والألوان كذلك على معصم اليد والأصابع أساور وخواتم جميلة ولافتة للنظر . . يده اليسرى ممدودة أمام صدره ويبدو أنه واقفاً في شرفة ساندا إياها على سوره ، أما اليد اليمنى فممدودة للخارج حاملاً بها صورة فرجين ماري ، وقد رسمت بلامح مطابقة تماماً لتصاوير كثيرة لها ، ويبدو أنها مهداة له من إحدى البعثات الأجنبية التي كثر توافدها على البلاط المغولي في تلك الفترة . ولقد أمر فناني رسمه بأن يصوروا له صوراً لها مراعين فيها الدقة والإتقان حتى تبدو مطابقة للأصل . وقد بدت ملامح الإمبراطور وملابسه وطريقة زيتته متكررة في تصاوير كثيرة له سبق وصفها ودراستها، والصورة جامدة خالية من الزخارف والتعابير وحتى اتجاه نظر الإمبراطور لم يستطع الفنان



أن يركزه على الصورة التي يمسكها بيده فبدا وكأنها يمسكها للفنان كي يقوم بعمل نسخة طبق الأصل لها . . أو أن الفنان أراد الربط بين الصورتين ليعطى شكلاً رمزياً ، أو أن الصورة كانت تعرض على الإمبراطور ليشاهدها ، بعد إهدائها له ، إلا أن المصور جعل ملامح العينين عند جهانجير حادة ، في مقابل ملامح العينين المستكينة التي تبدو في صورة المرأة .

## لوحة (٣١)

**التحفة :** صورة شخصية نصفية للإمبراطور جهانجير - تحتها صورة نصفية لرجل مجهول.

**المصدر :** ألبوم جهانجير.

**المكان :** مكتبة شستريتي - دبلن رقم ١٣ .

**التاريخ :** مدرسة مغولية هندية ( القرن السابع عشر ) .

**المقاسات :** ١٧,٣ × ٩,٤ سم

**الشكل :** صورتان نصفيتان العلوية لجهانجير والسفلى لرجل مجهول ويجمعهما إطار واحد.

**المادة :** بالفرشاة على الورق.

**الصناعة :** نفذت الأولى وهي لجهانجير على يد الفنان هاشم بينما الثانية في إمضاء امجنند.

**المرجع :** Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., P. 30, PL, 61.

**ملاحظات :** تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية نصفية للإمبراطور جهانجير في وضع ثلاثي أرباع تحيط برأسه هالة ذهبية مرتدياً عمامة متعددة الطيات تنتهي من الخلف بريشة تجمعها حلقة من أعلى وطرفها يتدلى على كتفه . الوجه جامد خالٍ من التعبيرات تميزه الاستطالة ، وبالتالي رسم الحاجبين والعينين متناسين والأنف طويلة لتناسب معهم ، والفم يعلوه الشارب المتدلى على جانبيه والأذن محلى بقرط والثالث طويل يتجه طرفه إلى الداخل ناحية طرف الأذن السفلى .

ويرتدى على جسمه ما يشبه القميص الملتصق بالجسم طويل الأكمام به فتحة من الأمام كما أن فتحة الرقبة مستديرة ويقل من الأمام بصف من الأزرار طويلة . ويحلى الرقبة والصدر عقد قصير ينتهي بدلاية وآخر طويل يمسك أطرافه بأصابع يده اليمنى التي يحلى بعضها سوار ذهبي رقيق وكذلك إصبعه صغير يحليه خاتم رقيق ، أما يده اليسرى فموضوعة على كفه الذي وضع كله على كرة أرضية مستندة على حافة الشباك .

خلفية الصورة فاتحة ويحيط بها كلها إطار رفيع به صف من النقاط السوداء ، أما حافة

النافذة السفلية والعلوية فيحليها بساط مزخرف بوريدات صغيرة وبينها بشراشيب تتدلى منه لأسفل . وفى الجهة اليسرى من الإطار الخارجى كتابة تذكر أن الصورة «عمل هاشم» ولذلك تشابهت هذه الصورة فى كثير من التفاصيل مع صورة أخرى تالية من عمل هاشم أيضاً من حيث ملامح الإمبراطور وملابسه وعمامته بل حركات يديه ورموز شرعية الحكم مثل الكرة الأرضية والهالة ومظاهر العظمة والثراء .

أما الصورة الأخرى التى يضمها الإطار الخارجى مع صورة جهانجير فهى لرجل بدين جداً ولا نحس فيها بالتناسق والدقة فى رسم وجه هذا الشخص والعمامة الضخمة البيضاء ذات القمة الحمراء التى تنتهى بها من أعلى التى يرتديها على رأسه ، الذى رسم جانبياً بلحية سوداء كثيفة جداً ، أما رداءه فعبارة عن قميص فاتح اللون بأكماء واسعة ويرتدى فوقه عباءة تبدو قطنية موزع بها أشكال نباتية دقيقة بلون فاتح على أرضية غامقة ، أما الياقة فعريضة وتلتف حول الظهر والصدر ومطرزة بخيوط فاتحة والعباءة مفتوحة من الجانبين ، ويخرج كفه من القميص التحتانى وبدا أيضاً غير متناسب مع ضخامة جسمه ، ويمسك بكلتا يديه كتاباً كبيراً ، ويسند تحت يده اليمنى عصا طويلة . ومساحة الصورة التى رسم عليها الرجل أكبر بكثير من مساحة صورة الإمبراطور العلوية ، كما أنها رسمت على خلفية سوداء ، وفى الإطار الداخلى بالجانب الأيسر إمضاء لمصور ويدعى «امبخند» ، والإطار الخارجى للصورة مزين بأشكال نباتية دقيقة تحصر بينها أشكال غير منتظمة بها كتابات وكل شكل فيها يختلف عن الآخر ، والإطار الخارجى أيضاً برسوم نباتية دقيقة يليه إطارين رفيعين .

والصورة بصفة عامة يطارها الواحد خالية من التناسق والانسجام ، ومغزى الجمع فيها بين صورتين مختلفتين فى المعنى والنعيرات والقصد غير واضح لشخصين متناقضين ، كما أن ملامح الإمبراطور يشوبها الغموض رغم قبضته على الكرة الأرضية وسيطرته على الحكم ، إلا أن بها جموداً وعبوساً لا يفهم مغزاه ، كما بدا نحيفاً هزيلاً ، لا يحس بكبريائه وانتصاره كما يلمس ذلك فى تصاوير سالفه لجهانجير .

## لوحة (٣٢)

- التحفة : صورة نصفية لجهانجير .  
 المصدر : جهانجير نامه - صفحة من ألبوم ميتو .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى ١٦٢٠م .  
 المكان : مكتبة شستريتي - دبلن ، رقم ١٢ .  
 المقاسات : ١٧,١ × ٩,٢ سم  
 الشكل : إطار يجمع بين صورتين نصفيتين ، العلوية لجهانجير .  
 المادة : صورة ملونة على الورق .  
 الصناعة : الأولى من عمل هاشم بينما الثانية من عمل نادر الزمان (أبو الحسن)  
 المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., P. 30, No. 12.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة تجمع داخل إطار واحد صورتين شخصيتين ، العلوية للإمبراطور جهانجير من عمل المصور هاشم ، وأما الثانية فهي من عمل نادر الزمان (أبو الحسن) وهى لشاب مسيحي ويتضح ذلك من الصليب الذى يحمله بيده اليمنى ويسنده باليد اليسرى وكذلك من ملامح وجهه وتصفيفه شعره والهالة المشعة التى تحيط برأسه ، وملابسه البسيطة التى يحلبها تطريز بخطوط ذهبية حول رقبة الثوب . كما توجد فى الركن العلوى الأيسر من الصورة كتابة قرأت «رسمت بواسطة أبو الحسن الخادم للشاه جهانجير» .

أما صورة جهانجير التى رسمت داخل نافذة قصره ، متمثلة فى الوضع الجانبي تحيط برأسه هالة مضيئة ، مرتدياً عمامة متعددة الطيات ينتهى طرفها من الخلف ويتدلى منها من الأمام قطعة من الأحجار الكريمة ، أما الوجه فميزه الاستطالة ، ورسمت العينان والحاجبان والأنف بصورة تتناسب مع هذه الاستطالة ، الفم يعلوه شارب الذى يتدلى طرفاه على جانبيه والأذن تنتهى بقرط وأمامها سالف الشعر الطويل الذى ينتهى باستدارة تسجه إلى الداخل ناحية طرف الأذن السفلى . وملامحه تشابه إلى حد كبير مع ملامح تصاوير أخرى لهاشم ولغيره من المصورين وخاصة تلك التى تصوره فى مرحلة الشباب . . أما ردائه فعبارة



عن قفطان طويل على ما يبدو وتحليه رسوم نباتية ووريدات متكررة بطول الثوب ، أما الأكمام والياقة فيحليها شريط مطرز برسوم ورود صغيرة بألوان تختلف عن ألوان باقى الثوب، وعلى صدره ثلاثة عقود مختلفة الأطوال وأقصروها يتدلى منها حلية ذهبية على ما يبدو وتحمل صورة لأحد الأشخاص (ربما لوالده أكبر) ، ويده اليسرى ممدودة أمام صدره لامساً بأطراف أصابعه عقده اللؤلؤ بينما يحتضن بيده اليمنى كرة أرضية ويلف أصابعه حولها.

خلفية الصورة سوداء يحيط بها إطار النافذة ، وأمام يديه قاعدة الشباك التى يحليها مجموعة من البسط المزينة بأشكال ورود مختلفة الأشكال والألوان ، ويحلى الإطار الخارجى للصورة فى الجهة اليسرى نقش يذكر أنها من عمل هاشم على الصورة الأولى وعمل نادر الزمان على الصورة الثانية . ويحيط بهذا الإطار ، إطار خارجى بزخرفة أيضاً أشكال وريدات رقيقة . باللون الأزرق وبينها كتابات داخل أشكال غير منتظمة .

وملامح الإمبراطور هنا تبدو جامدة خالية من التعبيرات ، ولا تعبر إلا عن سيطرته الدنيوية والروحية وهذا عبر عنه الفنان بالكرة الأرضية التى يحملها بيده اليمنى ، ومظاهر الفخامة والثراء والاعتزاز بنسبه وخاصة فى القلادة الصغيرة التى ربما حملت صورة والده ويعلقها على صدره ، وكذلك فى الهالة التى تحيط برأسه .

## لوحة (٣٣)

- التحفة :** ورقة من ألبوم بها أربع صور شخصية .
- المصدر :** أحد الألبومات الملكية أو المرقعات .
- المكان :** المتحف البريطاني .
- التاريخ :** مدرسة مغولية هندية .
- الشكل :** إطار يجمع بداخله أربع صور شخصية ، الصورتان العلويتان نصفيتان أحدهما الأكبر والأخرى لابته جهانجير ، بينهما إطار به زخرفة نباتية متداخلة ، ثم إطاراً أسفلهما عريض به زخارف نباتية أيضاً ، وأسفله صورتان شخصيتان أحدهما عبد الرحيم خاني خانان واقفاً ، والأخرى لصبي مجهول الشخصية ويحمل على كتفه منشة تتدلى من الخلف .
- المادة :** الفرشاة على الورق .
- المرجع :** British Museum Painting from the Muslim Courts of India : OP. Cit.
- ملاحظات :** تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

ورقة من ألبوم بها أربع تصاوير شخصية العلويتان نصفيتان بينما السفليتان كاملتان الصورة العلوية في الجهة اليسرى تمثل الإمبراطور أكبر في سن متقدمة في وضع ثلاثي أرباع على رأسه عمامة معقود طرفاها من الأمام وملامحه في هذه الصورة تكررت في تصاوير كثيرة فبدت مطابقة أو متشابهة فمن ملامحه في تلك الصور من حيث الحاجبان والعينان والأنف والشارب الذي تدلى على جانبي الوجه . وملابسه عبارة عن قميص فوقه قفطان بأكمام طويلة ويفتح من الأمام ومقلم بأقلام طويلة ، يده اليمنى تتدلى إلى أسفل ولذلك لم تبدو في الصورة أما يده اليسرى فممدودة للأمام ويضع كفه وأصابعه على حافة النافذة ويحليها أسوار وخاتم في إصبعه التي بدت ممشوقة رشيقة ، والملاحظ أن وجهه التي بدت عليه ملامح الكبر منحنى للأمام نسيباً ، أما الخلفية بلون غامق وخالية من الزخارف .

الصورة النصفية الثانية للإمبراطور جهانجير ، في وضع جانبي ، الوجه ومتجهاً بنظره نحو أيه الذي صور في النافذة المجاورة له ، على رأسه عمامة متعددة اللفات وطرفاها معقودان عند مقدمة الرأس ويتدلى منها حلقة على الجهة ، العينان والحاجبان يحملان نفس

الملامح المتكررة فى تصاوير سابقة ، كذلك الأنف الطويل المتناسب مع استطالة الوجه ، والشارب المتدلى فى جانبي الفم وسالف الشعر الذى يتجه باستدارة إلى الداخل مقابلاً الأذن ، ويبدو أنها من الصور المرسومة له فى بداية حكمه حيث مثلته فى منتصف العمر ، وملابسه عبارة عن القفطان الذى يفتح عند الرقبة على شكل مثلث ويقفل على الجانب ، وفتحة الرقبة على شكل مثلث ويقفل على الجانب ، ويده اليسرى تتدلى بجانبه أما اليمنى فوضعتها على حافة النافذة وأصابعه مفرودة عليها فى رقة ورشاقة ، والخلفية خالية من الزخارف واتخذت لوناً فاتحاً .

أما الصورتان الأخريان ، فهما لشخصين واقفين الأول والذى رسم أسفل الإمبراطور أكبر يدعى محمد خان خاتان حيث كتب اسمه أسفل الصورة وتحت قدميه ، ويبدو أنه أحد القادة العسكريين فى عصر جهانجير . يرتدى على رأسه عمامة يعقد طرفاها من الأمام ثم يلف عليها شريط أبيض ، الوجه فى وضع جانبي جهة اليسار ، وهو على ما يبدو كان كبيراً فى السن يبدو ذلك من لحيته التى يعلوها الشيب كذلك شعره الأبيض ، ويرتدى الزى العسكرى الذى يتمثل فى قميص طويل فضفاض بوسطه حزام أبيض رفيع وأسفله آخر أعرض منه متعدد الألوان والرسومات الهندسية ، يعلق على جانبه الأيسر خنجر جرابه ويده اليسرى تتدلى بجانبه ماسكاً بها ورقة لفت كالأسطوانة ، أما يده اليمنى يدها للأمام قابضاً بها على سيفه المرتكز على الأرض ، أسفل القميص بنطلون يلتصق بالجسم وفى قدميه خف عارٍ من الخلف ، الجسم بدين ضخم وراعى فيه الفنان التناسب والتناسق فى نسبه التشريعية .

أما الشخص الآخر فهو غلام يبدو أنه خادم حيث يحمل بيده اليمنى منبه (منشة) سانداً عصاها على كتفه ويتدلى شعرها إلى الخلف على ظهره . ووجهه فى وضع جانبي وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات عليها ريشة تتطاير إلى الخلف ، وملامحه وتفاصيل وجهه فيها حداثة فى السن وعلى أذنه قرط يتدلى قليلاً . أما ملابسه فعبارة عن قميص طويل تقليدى وبوسطه حزام يتدلى طرفاه للأمام وتحت القميص بنطلون مزركش وفى قدميه خف مفتوح من الخلف .

والصور الأربع غنية وثرية التفاصيل وجمعت بين اثنين من الأباطرة مع اثنين من عامة الشعب ولذا أمكن مقارنة فخامة وأبهة أهل البلاط المغولى وبساطة وتواضع أتباعهم وخدمهم

من حيث الملابس وأوضاع التصاوير وملامح الوجوه والحلى والمجوهرات ، وعلى الرغم من أن صور الأباطرة نصفية والآخرين كاملة إلا أنها أظهرت بوضوح مظاهر الثراء وعظمة الأباطرة ، كما أنها بينت مرحلتين من العمر مختلفتين سواء في الصورتين العلويتين أو السفليتين على حد سواء فكل صورة منهما عبرت عن المرحلة التي يمر بها الشخص المرسوم بالصورة بانفعالاته لنفسه وحركاته وانحناءاته وتجميعات وجهه .



## لوحة (٢٤)

- التحفة : صورة شخصية لجهانجير ونورجيهان .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - منتصف القرن السابع عشر .  
 الكتابة : نقش على الإطار الداخلى فى الجهة السفلية (جهانجير باد شاه) .  
 المقاسات : ١٥,٥ × ٢٥ سم  
 المكان : متحف الدولة بيرلين Nr. I. 4593, Fol. 46  
 الشكل : منظر لجهانجير مع نور جيهان جالسان فى شرقه ، جلسة أسرية هادئة .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 المرجع : V. Enderlein : Op. Cit., Taf. 21..  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة داخل عدد من الإطارات تجمع بين جهانجير وزوجته نورجيهان فى جلسة عائلية خاصة فى شرقه قصيرة ، يشربان ويتسامران سوياً .

وقد رسم جهانجير جالساً جلسة شرقية فى وضع الوجه جانبى موجهاً بغزاه ووجه ناحية نور جيهان ، وتحيط برأسه هالة عبارة عن إطارين مستديرين داخل بعضهما ، علي رأسه عمامة متعددة الطيات يتوسطها جوهرة فى وسط الرأس ويتدلى منها إلى الخلف ريشة كثيفة يتدل بها ثلاثة صفوف من اللؤلؤ ، ووجهه وما يظهر من شعره والسالف المتدلى أمام الأذن من الملامح المتكررة فى تصاوير جهانجير التى تمثله فى مرحلة الشباب والنشاط .

وما يختلف هنا هو جسم جهانجير الذى صورته الفنان عارياً فى جزئه الأعلى رغم ذلك زينة من الصدر وعلى الذراعين والمعصم والأصابع بعقود وأساور وخواتم من الأحجار الكريمة وقطع اللؤلؤ اختلفت فى ألوانها وأشكالها مما يدل على أن الجلسة فى داخل العقد .

أما النصف السفلى من الجسم فيغطيه بجونلة أو قطعة قماش تلفت حول خصره وتصل حتى الركبتين أما الوسط فيحليه حزام وزعت عليه قطع من الأحجار الكريمة باللون الأحمر والأخضر ويستند الإمبراطور على وسادة صغيرة وراء ظهره مباشرة وتلك الوسادة تستند بدورها على وسادة أضخم منها مقلمة بخطوط طولية ومحلاة من الجانبين بشرائيب من حبات اللؤلؤ ويجلس على بساط صغير الحجم محلى بنقوش وريداث صغيرة وأوراق نباتية

دقيقة ثم سجادة أخرى كبيرة تغطي المكان كله مقسمة إلى معينات رسم بداخلها ورود حمراء وأوراق خضراء على أرضية سوداء ويبدو أنها مفروشة على مقعد يرتفع نسبياً عن الأرض محلى من الجوانب بزخارف نباتية على هيئة دوائر ملفوفة حول بعضها وأمامه جزء ويشبه المجرى المائي الصغير ليعطى جواً جميلاً لمنظر الصورة ومن حوله أرضيات ملونة ومزخرفة بأشكال نباتية تلف حول بعضها على أرضية من اللون الأحمر الغامق ، وخلفه سور معدنى مدهون باللون الأبيض يتخذ شكل المعينات المفرغة ، أما خلفية الصورة فعبارة عن مساحة فارغة باللون اللبنى يليها سحب غزيرة يخرج منها ملكين يظهر منهم النصف العلوى فقط ويحملان مظلة فوق رأس الإمبراطور جهانجير وزوجته وكأنها تظلمهم .

أما نور جيهان فقد جلست القرفصاء ، فى وضع جانبي يدها اليمنى ممدودة تقدم له شرباً بينما اليسرى تمسك بها دورق مستنداً على فخذاها الأيسر . فوق رأسها طرحة من قماش شفاف تغطي من منتصف الرأس تستدل على الأكاف والصدر واليدين ثم يتدلى طرفاها على الأرض وتنساب حول كل جانب بطريقة زخرفية جميلة . ويبدو من ملامحها أنها جميلة ، حيث يتدلى من شعرها على الجبهة قطعة حلّى عبارة عن حجر كريم أحمر اللون وحوله حبات من اللؤلؤ ، ورسمت العينان بعناية بالغة وتوجهان مباشرة إلى الإمبراطور ، الأنف طويلة مناسبة لاستطالة الوجه القم رقيق الذقن يتزل باستدازة قليلة ، الأذن يحلها قرط جميل ، الصدر العارى الذى لا يغطيه سوى الشال الشفاف محلى بعقود تلف حول الرقبة ثم تطول لتصل إلى ما بعد الصدر ، الأذرع تحلها أساور وكذلك المعصمين ، الأصابع بها خواتم رقيقة ، الوسط يحدده حزام يلتف حوله ويتدلى طرفاه إلى الأمام عند ركبتيها اليسرى ويلتف حولها ليصل إلى ما قبل القدم وهو مطرز بخيوط ذهبية ، وترتدى جونلة طويلة وواسعة تغطي قدميها .

والصورة فى مجملها تحمل مشاعر رقيقة من الود والاحترام بين الإمبراطور وزوجته فى هذه الجلسة الهادئة فى شرفة القصر ، ولذلك استعمل الفنان الدار هادئة جميلة كما أكثر منها من مظاهر الثراء والفخامة يتضح فى المجوهرات الثمينة التى تحلى بها كل من الإمبراطور وزوجته لكنها خدمت المنظر وأعطته حيوية وجمال .

كذلك المنظر به حركة وحيوية وكأنها فعلاً تملأ له كأساً صغيراً وهو يشرب ثم يعيده لها كى تملأه له ثانية . وكل واحد منهم يتطلع للآخر بتظرات رقيقة ، ولذلك كان المنظر معبراً عن الحياة الأسرية التى كان يعيشها هؤلاء الأباطرة .

## لوحة (٣٥)

- التحفة : صورة تجمع بين ثلاثة أباطرة (أكبر ، جهانجير ، شاه جيهان)
- المصدر : ألبوم جهانجير Minto Album
- المكان : مكتبة شستريتي - دبلن
- المقاسات : ٢٠,٥ × ٢٩,٧ سم
- التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالي ١٦٣١ م
- الكتابات : بجوار كل إمبراطور كتب اسمه ، وكذلك إمضاء المصور وجدت علي المنضلة الصغيرة الموضوع أمام مقعد شاه جيهان ، كذلك على الدرج الأول المؤدى للعرش كتب اسم أحد الرجال الثلاثة الواقفين ، كما أن اثنين منهم يحملون ورقاً مكتوباً وأيضاً يوجد نقش على درع الرجل الواقف على يمين الصورة
- الشكل : منظر جماعي لثلاثة من الأباطرة المغول ، وثلاثة من رجال البلاط يقفون أمامهم
- المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق.
- الصناعة : قام بتنفيذها المصور بشر.
- المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson J. V.S.. Op. Cit., P. 33, No. 14, PL, 65<sup>٤</sup>
- ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة جماعية لثلاثة من أباطرة المغول العظام أكبر ، جهانجير ، شاه جيهان ، مما يلتفت النظر هنا في هذه الصورة أن أكبر يعطى التاج الملكي لابنه الأكبر شاه جيهان ، وليس جهانجير ورثه في العرش مما يؤكد أنها صورة رمزية أو تخيلية ، لأن أكبر توفي قبل اعتلاء شاه جيهان العرش ، كما أن السجلات التاريخية تؤكد أن جهانجير الذي اعتلى العرش مباشرة بعد أبيه أكبر فمن المحتمل أنها رسمت من خيال المصور ، على اعتبار أن شاه جيهان هو الابن الأكبر وله الأولوية في اعتلاء العرش .

على أية حال ما يعنينا هنا هو التصوير الرائع حتى وإن كان من خيال المصور فقد أجاد

تعبيراً عن ملامح الأباطرة التي أتت مشابهة ومطابقة تماماً للامحهم في تصاوير أخرى لنفس المصور بل لمصورين معاصرين آخرين ، وقد جلس الأباطرة الثلاثة على عرش فخم مطعم بالذهب يعلوه مظلة ارتكزت من جزئها الأوسط على أربعة قوائم رفيعة كما أن العرش موضوعاً على سجاة فخمة عليها رسوم نباتية جميلة الألوان والأشكال مفروشة على قاعدة عريضة من الرخام طعمت جوانبها وأرجلها بألوان وأشكال جميلة من الرخام .

ومقعد أكبر أكثر ضخامة وفخامة من المقعدين الآخرين وتقدمه منضدة منخفضة الأرجل ويحمل المقعد الذي يتخذ الشكل السداسي ستة من الملائكة التي تحمله بكلتا يديها ويجلس الإمبراطور مربعاً ملتفتاً نحو شاه جيهان يقدم له التاج بكلتا يديه المرصع بالأحجار الكريمة والماس ووجهه في الوضع الثلاثي الأرباع مرتدياً عمامة متعددة الطيات تتحملها شريط طويل من اللون البرتقالي وشعره وكذلك شاربه رسم باللون الفاتح مما يدل على أنه كان متقدماً في السن وفي نهاية حكمه كما تخيله المصور ، ويرتدى قفطاناً طويلاً بقفل على الجانب الأيمن ويحلى صدره وأصابعه وبعضه أساور وخواتم من الأحجار الكريمة كما يحلى وسطه حزام عريض يتدلى طرفاه . إلى الأمام مستنداً على وسادة ضخمة مستندة بدورها على ظهر المقعد الذي بدا ضخماً يحليه مروحة مطعمة بالأحجار الكريمة وتعلوه شمسية بشراشيب من الذهب .

أما جهانجيز فيرتدى عمامة متعددة الطيات مرصعة بالأحجار الكريمة يتدلى منها ريشة جميلة بيضاء تطاير شعيراتها إلى أعلى وأسفل وتنتهى بدليات رفيعة يتعلق بها حبات من اللؤلؤ ، الوجه جانبي ولامحه تنطبق تماماً مع تصاويره السابقة ، ويرتدى قفطاناً يفتح من الجانب وتتدلى منه شراشيب تصل إلى وسطه عند الحزام الذي يتدلى طرفاه إلى الأمام تعلق به خنجر ومحلى بيروش من الأحجار الكريمة ، ويحلى الصدر والمقعدين والأصابع أساور وعقود وخواتم ، كما يجلس القرفصاء ورجلاه إلى الخلف مستنداً بظهره على وسادة ضخمة مطرزة بالذهب ، أما الكرسي المربع الذي يجلس عليه فرصعت جوانبه بالأحجار الكريمة وحفرت على جوانبه السفلى أشكال حيوانية بارزة لأسود ووعول تجرى وراء بعضها والأرجل ضخمة حفرت عليها أشكال زخرفية بارزة وكذلك الظهر المطعم والمزخرف وتعلوه شمسية طعمت أيضاً بالأحجار الكريمة ويتدلى بها شراشيب من اللؤلؤ .

وشاه جيهان جلس أيضاً على عرش مثل جهانجيز ورسم وجهه جانبي أعلى رأسه عمامة مزينة بعقد من اللؤلؤ ويتدل منها ريشة للخلف تنتهى بحبات لؤلؤ ، ويجلس



القرفصاء وقدميه للخلف مادداً يديه إلى الأمام وكأنه يتلقى التاج الملكي من أيه .

ويقف في مقدمة الصورة ثلاثة من رجال البلاط الأول واقف في الجهة اليمنى هيئته عسكرية بالدرع الذي يحمله بجانبه الأيمن والسيف الطويل الذي ركزه على الأرض وسند عليه يديه كما علق سيفاً آخر في حزامه ويسدو طرفه من الخلف ، يرتدى عمامة تقليدية وثوباً مقلماً بالطول ثلاثة ألوان وتحت بنطلون لاصق بسيقانه وخف مفتوح من الخلف .

أما الرجل الواقف في الوسط فربما في وضع جانبي رافعاً يديه أمام صدره ماسكاً ورقة يقرأ مضمونها ، وعمامة تقليدية وهيئته رجل كبير السن حيث لحية وشاربه اللذان يعلوهما الشيب ، ويرتدى جلباباً يحدد وسطه حزام يتدلى طرفاه على الجانب وتحت بنطلون مقلم بالطول وفي قدميه خف مفتوح من الخلف .

أما الرجل الثالث فأيضاً شيخ كبير في السن ذو لحية وشارب ذوى لون أبيض وعمامته تقليدية ويمسك بيده اليسرى ورقة كتب اسمه على ظهرها بينما يده اليمنى ممدودة للأمام وكأنه أيضاً يقرأ شيئاً مكتوباً مكتوب في الورقة من الأمام كمدح للإمبراطور . ويرتدى مثله مثل الآخرين القفطان والحزام في الوسط وتحت سروال والخف المفتوح من الخلف في القدم .

الصورة بصفة عامة تخيلية ورمزية لكنها تعبر عن تقاليد ورموز انتقال الحكم إلى ابنه الأكبر في العائلة وتؤكد الحكم الوراثي للمغول في الهند ، وسلامع الأباطرة معبرة وتؤكد المعنى الذي قصده المصور ، ونجح في نسخ تصاوير مطابقة للأصل وواقع التصوير المغولي .

## لوحة (٣٦)

- التحفة : صورة لجهانجير في مقر استقبال .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٥-١٦١٨ م .  
 المكان : Freer Gallery of Art, Sonithconian Institute, Washington  
 المقاسات : ١٨,١ × ٢٥,٣ سم  
 الشكل : منظر استقبال جهانجير لسفراء أجنبى جاءوا لتقديم هدايا له وبينهم رجل صوفى يقدم له كتاباً .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 المصدر : صفحة من ألبوم Saint Peterslury  
 الكتابات : تحمل نصوص فى هوامش أعلى وأسفل الصورة داخل الإطار الخارجى للصورة ، وكذلك إمضاء المصور بشتى .  
 المراجع : M. Vussagle : Freer Galry of Art, Washington Millan 1969, PL. 51.

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لجهانجير جالساً على ركبته ورجليه للخلف على عرش مستدير مرتكزاً على قاعدة مستديرة يقوم بحراسته اثنان من الملائكة الجالسين أسفل المقعد المستدير ، ويحيط برأسه هالة مستديرة مشعة كالشمس ونرى من خلفها ظهر الكرسي المستدير أيضاً وبلون ذهبي كلون الهالة ويحيط به إطار أبيض .

والعمامة فمتعددة الطيات الجزء الأمامى يتدلى منه خرزتان أحدهما حمراء اللون والأخرى بيضاء ، ويتدلى من الخلف ريشتان رفيعتان فى منتصفهم خرزات . الوجه فى وضع جانبي وملامحه تصورته فى مرحلة متقدمة من السن كما أن بنيته نحيفة ضعيفة ، الجزء العلوى من الجسم عارى لا يغطيه سوى قميص شفاف طويل يصل إلى أطراف القدمين ويرتدى تحته سروالاً واسعاً فى وسطه حزام رفيع . يزين الصدر عقد قصير ينتهى بدلاية وآخر طويل ينتهى بما يشبه الصليب ، أما المعصم فيه أساور عريضة بفصوص خضراء وكذلك الأصابع يليها خواتم . ويضع يده اليسرى على ركبته اليمنى بينما يده اليمنى ممدودة

لتأخذ كتاباً مقدماً له من الصوفى الواقف أمامه مقدماً له شاله الذى فيما يبدو كان مغلفاً به الكتاب حتى لا يتسخ .

أما الصوفى أو رجل الدين فيرتدى عمامة بيضاء بسيطة ملتفة حول بعضها ورافعاً رأسه لأعلى فى وضع ثلاثى أرباع ليتكلم مع الإمبراطور الجالس على العرش بينما الصوفى حتى ظهره له قليلاً ويرتدى عباءة طويلة الأكمام واسعة فى وسطه حزام بسيط وملابسه كلها خالية من الزخارف وعلى كتفيه شال يلتف أمام صورة يمك طرفه بكلتا يديه حيث كان واضعاً به الكتاب .

ووضع الإمبراطور ورجل الدين وحركاتهما وإشارتهما لبعضهم البعض توضح كأنهما بمفردهما وباقى الأشخاص كأنهم ليست لهم علاقة بالموضوع - وقد فسر الباحثون هذا بأن الإمبراطور فضل الرجل الصوفى وهديته على باقى الأشخاص الأجانب المرسومين بالصورة - فإلى جوار الرجل الصوفى يقف شخص مرتدياً قلنسوة على رأسه تعلوها حلية غريبة الشكل ولحية كثيفة وكذلك شاربه الملتصق باللحية وهى بدورها متصلة بشعر الرأس ، كما يرتدى ملابس غريبة قفطان لونه أخضر وله حرملة أو ياقة عريضة تبدأ من الرقبة وتغطى الكتفين والصدر ومتصف الظهر ومطرزة بخيوط ذهبية ويبدو من هيئته وملامحه وملابسه أنه تركى الأصل ويضع كفيه على بعضهما البعض وكأنه يحى أو يصفق وإلى جواره يقف رجل أجنبى آخر يبدو من قبعته وملابسه أنه أوروبى وأمامه يقف خادم يحمل هديته للإمبراطور وهى عبارة عن صورة شخصية داخل إطار منتظراً دوره ليقدّمها للإمبراطور .

ويقفون على بساط يحتوى على مناظر لأشكال خرافية ونباتية وحيوانية بألوان عديدة على أرضية زرقاء ، أما خلفية الصورة فنرى فيها ملاكين أحدهما على اليسار ويخفى وجهه بكلتا يديه والآخر على اليمين ماسكاً قوساً وسهماً فى يديه .

والصورة فى مجملها موضوع متكرر فى العصر المغولى الهندى وهى الإمبراطور يتقبل الهدايا فى استقبال رسمى من مبعوثى الملوك والسلطين الأجانب - لكن الغريب هنا هو تفضيل الرجل الصوفى على هؤلاء الأجانب فهل هذا تواضع من الإمبراطور أم هو نتيجة لازدياد أهميتهم فى البلاط كمستشارين للأباطرة وناصحين لهم لذلك كانوا أقرب إليهم . . على أية حال كان جهانجير والرجل الصوفى هما المحور الرئيسى للصورة ثم أضيف لهم باقى

الشخصيات ، وقد زاد من الإحساس بأهميتهما أنهما رسما متواجهان يتحاوران . . ومن الملاحظ أن المصور أعطى الصورة إحياء روحياً كبيراً فهناك تصاوير الملائكة السابحة في السماء أعلى الصورة والملائكة الحارسة للعرش أسفله أو في مقدمة الصورة والملابس شفافة التي يرتديها الإمبراطور والهالة الضخمة التي تحيط برأسه كلها رموز أضافها المصور لتضفي روح الشفافية والروحانية على تصويرته ، كما أنها تعكس من ناحية أخرى تأثيرات أوروبية إضافة إلى ظهور شخصيات أوروبية صريحة لمبعوث الملك جيمس الأول والرجل الآخر الذي يحتمل أنه تركى الأصل .

وبصفة عامة فإن الهدف من رسم صور جهانجير فيما يبدو إظهاره في صورة الحاكم القوى الذي يسعى الناس على اختلاف طبقاتهم وأديانهم وأجناسهم إلى التقرب له .



## لوحة (٣٧)

- التحفة : جهانجير يستقبل أحد الأمراء  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : متحف فيكتوريا وألبرت لندن .  
 الشكل : الإمبراطور جالساً على عرش مربع يستقبل أحد الأمراء ومن حوله كبار  
 المادة : رجال البلاط .  
 الصناعة : صور ملونة بالجواش على الورق .  
 المراجع : Stchoukine, E : Op. Cit., PL. LIV.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

في حديقة القصر يجلس الإمبراطور جهانجير ماسكاً كتاباً بيده اليسرى بينما يده اليمنى  
 ممدودة للأمام يأخذ بها فنجاناً بينما يمسك الأمير الواقف أمامه صفحة بكلتا يديه ، ومن  
 حوله وقف رجال البلاط والخدم .

وبالطبع رسم جهانجير متوسطاً الصورة وحجم أضخم من باقى الأشخاص المرسومين  
 بالصورة ، فقد جلس مستقيماً جلسته الشرقية التى تكررت فى تصاوير كثيرة على رأسه  
 عمامة من لون واحد يحلها عقد من اللؤلؤ ، أما الوجه ففى وضع جانبي وملامحه رسمت  
 ببراعة وإتقان بالغين حيث بدأ فى سن متوسطة ، أما ثوبه فعبارة عن قفطان طويل زخرف  
 بأشكال نجمية منتظمة داخل دوائر باللونين البنى والبرتقالى الخفيف على أرضية بيج ، أما  
 فتحة الرقبة فمثلثة الشكل وتقل على الجانب الأيمن ويحليها شراشيب تصل حتى الوسط  
 وباللون الأخضر أما الوسط فيحدده حزام بنفس ألوان القفطان ويتدلى طرفاه للأمام ويحلى  
 صدره ثلاثة عقود من حبات اللؤلؤ البيضاء يتحملها من حين لآخر فى العقد القصير ألوان  
 أخرى ، كذلك فى أصابعه خواتم .

أما الأمير فيقف بجوار العرش فى الجانب الأيمن ماسكاً له صحن الفنجان ، ويرتدى  
 على رأسه عمامة تشابه عمامة الإمبراطور ، كما أن ملامحه تشابهه معه مع اختلاف المرحلة  
 السنية حيث إنه شاب صغير السن وبينته تتناسب تماماً مع سنه ، يرتدى قفطاناً عادياً من

الزخارف وفى وسطه حزام كُتب على طرفه الأيسر اسم الأمير (بارفيز) وتحت القفطان بنطلون ملتصق بالرجلين وقدماء عاريتان .

أما باقى الأشخاص فى الصورة فكتبت أسماؤهم على الأحزمة سواء على الأطراف أو فى الوسط ، وملابسهم تقليدية ومتنوعة الألوان وخالية من الزخارف وملامحهم أيضاً متنوعة وأعمارهم متقاربة لكن يغلب عليهم السحنة الهندية ، بعضهم كتب أسماؤهم على ياقات قفاطينهم ليسهل التعرف عليهم حيث لا يظهر منهم سوى النصف العلوى من الجسم . وهذا المنظر تكرر فى التصاوير المغولية الهندية ، لإظهار فخامة و ثراء العصر وإظهار أهمية الإمبراطور والعلاقة بين الأبناء والآباء وحرصهم على مشاركتهم جلساتهم واجتماعاتهم ، الحركات فى الصورة معبرة ورشيقة ، الإمبراطور هو الوحيد الذى يرتدى قفطاناً مزخرفاً بأشكال نجمية داخل دوائر بينما باقى الشخصيات ملابسهم عارية من الزخارف .

## لوحة (٢٨)

- التحفة : صورة لجهانجير مستقبلاً شاه عباس .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٨ م .  
 المصدر : من ألبوم سانت بترسبرج .  
 المكان : Freer Gallery of Art, Smithsonian Institute, Washington D.C. Ins. 42. 16A  
 الكتابات : إطار أعلى وأسفل الصورة يحمل كتابات بالإضافة إلى كتابة اسم كل شخص فى الصورة فوق رأسه أو بجواره كما حملت الملائكة المنطلقة من السحاب شجرة أنساب الأباطرة المغول حيث كتبت أسماؤهم داخل دوائر بجوار بعضها البعض يعلوها اسم جهانجير .  
 المادة : صور ملونة بالجواش على الورق .  
 الصناعة : قام بتنفيذها المصور الفنان أبو الحسن (نادر الزمان) .  
 المراجع : M. Bersagli : Op. Cit., PL. 50..  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

تمثل الصورة الإمبراطور جهانجير جالساً مع شاه عباس على مقعد واحد فى وسط الصورة هذا المقعد مرتفع عن الأرض وأمامهم منضدة مستطيلة الشكل ترتكز على قاعدة مستديرة الشكل ويقف على كل جانب من جانبي المنضدة خادم وقد قام المصور بإحاطة رأس الإمبراطور بهالة ذهبية مشعة على أرضية خضراء . العمامة متعددة الطيات يمسك أحد طرفيها بدبوس والطرف الآخر يتدلى إلى الخلف ويعلوه ريشة بيضاء اللون . اللوحة فى الوضع الجانبي وجبهته عريضة وتمتد قليلاً للخارج ، الأتف مفلطح من الجانبين ، العينان دقيقتان ، الفم يعلوه شارب يتدلى طرفاه على جانبيه ، الأذن يتقدمها سالف يتجه طرفه إلى الداخل والأذن يحليها قرط من خرزة واحدة . ويرتدى ثوباً طويلاً مزخرفاً بوريدات بيضاء صغيرات على أرضية سماوية اللون وفى الوسط حزام أو فيما يبدو واثان فوق بعضهما البعض يتدلى طرفهم من الأمام ويعلق فيه على الجانب الأيمن خنجر فى جرابه ، وعلى الصدر مجموعة من العقود مختلفة الأطوال وكذلك معصمه به أساور وكل إصبع من أصابعه يزينه خاتم . .

ويجلس الإمبراطور على ركبتيه وقدميه للخلف سائداً ظهره على وسادة ضخمة ويده اليمنى موضوعة أمام صدره بينما اليسرى ممدودة ومرتخية على ركبته . بينما الشاه عباس الذي يجلس بجواره على ركبتيه وقدماه للخلف ويلاحظ لون بشرته السمراء وأيضاً عمامته التي اختلفت في شكلها وحجمها من عمامة الإمبراطور ، فهي متعددة الطيات ينتهي طرفها جهة اليسار وتخرج منها ريشة لأعلى في الجهة اليمنى وتلتف حول رأسه هالة مطابقة تماماً تلك التي حول رأس الإمبراطور . الوجه يحتل وبالمثل بنيتة الجسمية ، في وضع ثلاثي أرباع متجهاً بنظره نحو الإمبراطور يتميز شاربه بالاستطالة والميل نحو الخارج قليلاً ، يرتدى ثوباً بسيطاً برتقالي اللون له ياقة باللون الأزرق ويرتدى تحته قميصاً ، يعلق سيفاً في حزامه على الجانب الأيسر ، ويضع كفيه على بعضهما البعض أمام بطنه .

إلى جواره يقف خادمه حاملاً الهديا المقدمة للإمبراطور وهي عبارة عن باز يحمله في يده اليمنى وتمثال لوعل جبلى يركب عليه فارس في يده اليسرى ، وهيئة هذا الخادم ضخمة ويرتدى عمامة منقوشة ومتعددة الطيات ، ووجهه في الوضع الثلاثي الأرباع ، ويبدو أنه كبير في السن حيث إن شعره الظاهر من العمامة وشاربه يعلوهما الشيب ويرتدى قفطاناً بأرضيته خضراء وزعت عليها أشكال نباتية باللون الأصفر كما أن حافية من أسفل وكذلك فتحة الرقبة محلاة بشريط مطرز بخيوط ذهبية ويرتدى تحته بنطلوناً ملتصقاً بالرجلين وفي قدميه خف .

أما خادم جهانجير فيبدو أنه أيضاً الساقى حيث مسك بيده اليمنى فنجاناً موضوعاً على طبق صغير وفي يده اليسرى دورق يصب منه الشراب ويهم بتقديمه للإمبراطور . رسم الوجه في وضع جانبي متطلعاً نحو الإمبراطور وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات ينتهي طرفها للخلف ووجهه يتميز بالاستدارة والضخامة لحد ما ، ثوبه معكم بالطول يحلى أطرافه وحوافه شريط مطرز بالخيوط الفضية في وسطه حزام أو اثنين فوق بعضهما أحدهما وهو العلوى خال من الزخارف أما السفلى والأعرض مزركش بألوان وأشكال متعددة ومعلق على جانبه الأيمن خنجر .

وعلى المنضدة الموضوعة في مقدمة الصورة وأمام مقعد الإمبراطور وضيئه قنينات وكتوس متعددة الأشكال والأحجام وعلى الأرض صوانى الفاكهة والأطباق الموزع فيها جزء من الفاكهة وجاهزة للتقديم ، وعلى الجانبين مبخرتان كل واحدة منهما تتخذ شكلاً مختلفاً عن الأخرى .



أما مؤخرة الصورة فشغلها الفنان برسم ملكين خارجين من السحاب ويحملان شكلاً نصف دائرى بوسطه نصف دائرة أخرى تحمل اسم الإمبراطور جهانجير أما النصف دائرة الخارجى فوزعت بها ثمان دوائر صغيرة حملت كل دائرة منها اسم واحد من الأجداد العظام لجهانجير حتى وصل فى الدائرة الأخيرة لآبيه أكبر .

والصورة بصفة عامة تعبر عن معاني الود والاحترام التى كان يظهرها الملوك والسلطين والأباطرة المغول فكانوا يأتون لزيارتهم حاملين معهم هداياهم التى تعبر عن احترامهم وودهم لهم .

لما كان الأباطرة يكرمون وفادتهم ويقيمون لهم الولائم والاحتفالات ويجلسونهم فى قاعات استقبال فخمة وضخمة ، وإحضار المصورين معهم ليقوموا بتسجيل وقائع هذه المناسبات من أكثر حدوثها فى تلك الفترة . . كما حرص المصورون بدورهم على إظهار تلك المشاعر وأجادوا فى التعبير عن حركات الأيدي والجلسات المعتدلة وإظهار الكرم والسخاء فجاءت هذه التصاوير معبرة تخدم الموضوع من وجهة نظر رعاة الفن . ويلاحظ التأثير الأوروبى فى الصورة سواء فى التعبير عن العمق والبعد الثالث ، وفى رسم الملائكة التى تحمى العرش ، كما يتضح التأثير فى رسم السحب على جانبي الصورة .

## لوحة (٣٩)

- التحفة : الإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : المتحف البريطانى لندن  
 المقاسات : ١٢,٨ × ٢٨,٤ سم  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق  
 الصناعة : تنسب للمصور الفنان مانوهر  
 الشكل : منظر للإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام وحوله رجال الحاشية والهدايا المقدمة فى هذا الاحتفال  
 المراجع : Basil Gray : Treasures of Asia , Indian Panting, New York, 1978, P. 103.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

نرى فى هذه الصورة الإمبراطور جهانجير يزن ابنه خورام واضعاً إياه على كفة ميزان وعلى الكفة الأخرى أوزان من الذهب والأحجار الكريمة واللآلئ أو ذكائب نقود ، وحوله وقف رجال البلاط والخدم ، كما أن هناك شخصان آخران فى مقدمة الصورة أحدهما يقوم بتسجيل الميزان وأمامهما الهدايا التى تعد للبلاط ابتهاجاً واحتفالاً بهذه المناسبة التى سجلها الإمبراطور فى مذكراته والتى اعتبرت من المناسبات الخاصة بالأباطرة المغول وكذلك العامة .

ويرتدى الإمبراطور فى هذه الصورة عمامة خضراء يتدلى من وسطها ريشة بأخر شعيراتها حبات من اللؤلؤ أما الوجه فرسم فى الوضع الجانبى موجهاً نظره نحو ابنه ماسكاً بيده اليسرى سلسلة كفة الميزان التى يجلس عليها ابنه بينما يديه اليمنى ممدودة للأمام وكأنه يكلمه بكل الود والحنان والعطف وملامحه شابه كلها حيوية ونشاط ، ويرتدى قميصاً علوياً لفتحة مطرزة وكذلك حواف الأكمام والفتحة الجانبية التى تصل من تحت الإبط الأيمن حتى الوسط بخيوط دقيقة وأشكال نجمية ومستديرة كما يحلى الصدر والمعصمين عقود وأساور ، فى الوسط حزام عريض يتدلى طرفاه للأمام وعلى الجانب الأيمن منه جوهرة جميلة ، ثم يرتدى سروالاً منقوشاً بأشكال نباتية وفوقه جونلة شفافة ، ويقف عارى

القدمين على سجادة مزركشة بأشكال نباتية وسطها تصميم يجمع ثلاث فتيات اثنتان ترقصان والثالثة تدق على الدف فى حركات انسيابية جميلة وكأنها كانت توضع فى تلك المناسبات المبهجة .

أما الأمير فيجلس على كفة الميزان وزين من رأسه حتى وسطه بالمجوهرات الثمينة ورسم وجهه جانبياً ليواجه بنظره أيه ويرتدى ما يشبه القميص فوقه قميص قصير بدون أكمام مطرز بالخياط الذهبية ، ثم حزام فى الوسط علق به سيف على الجانب الأيمن ويمسك بيده اليسرى ما يشبه الريشة أما يده اليمنى فيقبض بها على كفة الميزان ، ويغطي رجله سروال وجلس واضعاً رجله اليمنى فوق اليسرى وكتب اسمه على فخذه الأيسر .

أما باقى الحاشية فقد كتبت أسماؤهم على ياقات ملابسهم أو أذرعتهم ويرتدون العمامات والملابس التقليدية وكل واحد منهم يقوم بالعمل المكلف به ، فخلف الأمير يقف شخص يدعى خان خانان سائداً الأمير من الخلف ، بينما خلف الكفة الأخرى يقف اثنان آخران يقومان بوضع زكائب المال أو الذهب ، بينما الثالث يقوم بوضع زكائب أخرى بجوار الميزان لاستخدامها عند الحاجة . وهناك صف آخر لأربعة من كبار رجال البلاط الذين وقفوا شاهدين على عملية الوزن ودقتها بكل الوقار والاحترام .

والصورة بصفة عامة بها كثير من التفاصيل الدقيقة وهذا النوع من التصوير الجماعى اشتهر به فنانوها ، سواء فى طريقة رسمه للملابس أو العمارة أو الملامح ولذلك جمع فى هذه التصويرية بين مهارته وقدرته فى التصوير الشخصى بما يتضمنه من ملامح مطابقة للأشخاص بالإضافة إلى ملامحهم وحركاتهم وانفعالاتهم النفسية فى هذه المناسبة السعيدة ، وأيضاً إعطاء الصورة بعضاً من حياة الأبهة والفخامة الملكية وذلك بإضافة بعض العناصر فى الصورة سواء المعمارية أو الفنية أو قطع الآثار .

وملامح الإمبراطور جهانجير تشابهت مع ملامحه فى كثير من تصاويره التى تمثله فى هذه المرحلة من العمر وكذلك أمير خورام (شاه جيهان فيما بعد) الذى كان فى حوالى السادسة عشرة كما تذكر ذلك المذكرات ، ولذا يميل بعض المؤرخين إلى نسبة تصويرها للفنان مانوهار وفى فترة لاحقة لحدوث الحدث<sup>(١)</sup> . كما أن أسلوب هذا المصور واضح جداً إذا ما طبقتها من تصاويره العديدة فى المدرسة المغولية الهندية وفى تلك الفترة بصفة خاصة .

(١) أنظر : Basil Gray : Op. Cit., P105.

## لوحة (٤٠)

- التحفة : صورة لجهانجير جالساً على سجادة في ساحة القصر  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - أوائل القرن السابع عشر الميلادي  
 المكان : Stät, Mus. zu Berlin., I. 4596, Fol. 13a  
 المقاسات : ١٩,٥ × ٣٣,٤ سم  
 الشكل : صورة للإمبراطور مع رجال البلاط في ساحة القصر  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق  
 المراجع : E. Kühnel:Op.Cit., Abb. 34.Enderlein :Op.Cit.,Taf:14,B.144, 145.

## الوصف والدراسة:

الإمبراطور جهانجير يحتفل بقدوم عيد الفطر مع كبار رجال الدولة والبلاط ، وإلى جواره يجلس ابنه متراجماً إلى الخلف معه قليلاً وعلى جانبه الأيمن .

ونراه جالساً على ركبتيه على سجادة فوق مقعد عريض وضخم يرتفع نسبياً عن سطح الأرض وحول رأسه هالة مشعة كالنار ، وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات يتدلى منها ريشة إلى الخلف محلاة بخيوط ذهبية وشرائيب بوسطها حبات من اللؤلؤ ويزينها عقد من المجوهرات الثمينة وكذلك على صدره وعنقه مجموعة من العقود وعلى الحزام ترصع بالأحجار الكريمة ، ويرتدى قميصاً مقفولاً وبأكمام طويلة ويصل طوله إلى ما بعد وسطه بقليل ثم سروال واسع مقلم وبين يدي جهانجير سبحة طويلة يتدلى طرفها على فخذه الأيمن يسكها ابتهاجاً بهذه المناسبة الدينية . أما ولده أو الشخص الجالس بجواره أو إلى الخلف منه فيجلس أيضاً على ركبتيه واضعاً يديه على رجليه وحول رأسه هالة أيضاً كالنار وعلى رأسه عمامة متعددة الطيات يحليها الأحجار الكريمة وريشة تتجه لأعلى قليلاً ، كما يرتدى قفطاناً طويلاً وبوسطه حزام وعلى صدره عقود مختلفة الأطوال ، ويجلس على سجادة صلاة أصغر حجماً من السجادة التي يجلس عليها الإمبراطور .

أما مجموعات الأشخاص المشاركة في الاحتفال بالعيد وزعها المصور في مقدمة وخلفية الصورة وكذلك على الجانب الأيمن من الصورة يقف أعلى الدرج رجال يتقدمهم رجل كبير



فى السن ويبدو ذلك من لحيته الكثيفة البيضاء وملامحه ووقفته المنحنية قليلاً وإلى جواره يقف أحدهما بيده مجموعة من الأقمشة ويبدو أنها هدايا . . ثم أسفل الدرج خادمان يحملان أشياء أخرى ويتظران دورهما للصعود ، وخلفهم يجلس مجموعة أخرى من الرجال حاملين هداياهم ، وآخرين واقفين لمتابعة هذا الاحتفال الجليل .

أما فى مقدمة الصورة وداخل السور والبوابة يقف مجموعة من الرجال وأمام الباب الحرس والخدم والفرسان راكبي الخيول والأفيلة .

والصورة بصفة عامة هناك من ينسبها لأبى الحسن وذلك للدقة فى تصوير الأشخاص كلهم والتي بدت ملامحهم مطابقة للأصل وخاصة الإمبراطور جهانجير . كما أنها تسجيل لأحد الاحتفالات الدينية الرسمية التى كان يحرص الإمبراطور على إقامتها فى ساحة القصر لإظهار فرحتهم و ثرائهم بملابسهم الزاهية وزيتهم الفاخرة وجلستهم الشرقية ودعوتهم لممثلى الأقاليم والإدارات والدول الصديقة للمشاركة فى هذا الاحتفال ويبدو أن هذه الصورة رسمت داخل مسجد المدينة ويتضح هذا من سجاجيد الصلاة التى يجلس عليها الإمبراطور وابنه ، كذلك رسوم المحارب المتكررة التى رسمت على الأرضية أمام وحول جهانجير ، كما أن الباب الضخم وكذلك السور الذى رسم على جانبيه حوى تصاوير محارب ، أما درجات السلم فتبدو أنها تؤدى فى النهاية إلى المنبر ، وذلك كان الاحتفال بمناسبة دينية داخل المسجد وبالتحديد فى صحنه الواسع الفسيح الذى كانت تظله مظلة ضخمة ترتكز على أربعة أعمدة موزعة اثنان من كل جانب .

## لوحة (٤١)

- التحفة : صورة نصفية لشاه جيهان .  
 المصدر : كانت ضمن مجموعة من اللوحات عشر عليها في المباني الخاصة بالأباطرة  
 المغول في الهند وحفظت في مجموعة خاصة .  
 المكان : مجموعة خاصة لدى Mühr tschand  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 الشكل : صورة نصفية لشاه جيهان داخل إطار بيضاوى الشكل .  
 المادة : بالفرشاة على الورق .  
 المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 120.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة نصفية لشاه جيهان حيث وجد اسمه منقوشاً على إطار الصورة في الجهة السفلية . يرتدى على رأسه عمامة تختلف في شكلها عن العمامات السابقة التي رأيناها على رأس أكبر وجهانجيير حيث تتعدد الطيات في جزئها الخلفي والأمامي أما الوسط فليس به ثنيات وعليه حبات متراصة من اللؤلؤ تتدلى منه حلقة على الجزء الأمامي منها ويخرج من وسطها ريشة تتطاير أطرافها إلى الخلف ، يحيط بالرأس هالة مستديرة عبارة عن خيط رفيع من نور .

الوجه في وضع جانبي ، طويل لذلك تميزت تفاصيله بالاستطالة وبخاصة الأنف الحاجبين والعينين المسحوبتين قليلاً للخارج ، وزاد من الإحساس بالاستطالة ، اللحية الطويلة المدببة التي تكرر رسمها هنا بطريقة زخرفية لم نراها من قبل في التصاوير السابقة ، كما أن شعرها أشيب بينما شعر الشارب أسود ويتدلى طرفاه على جانبي الفم ، الأذن ضخمة وأيضاً الرقبة ، ملابسه تقليدية القميص المثلث الفتحة من عند الرقبة ويقفل على الجانب وأكمامه طويلة وضيقة كما يرتدى عقوداً متعددة الأطوال والألوان ويحلى الصدر الرسغين والأصابع فتزينهما الأساور والخواتم وفوق القميص أحزمة أحدهما ممتد أمام الصدر والآخر يلتف حول الذراع الأيمن ، كما يعلق خنجر في حزام الوسط ، رافعاً يده اليسرى لأعلى ماسكاً بها مقبض سيفه المرتكز على كتفه وتعطى الصورة انطباعاً بأنه يرتدى ملابس

عسكرية حيث تعددت الأحزمة التي يعلق بها أدوات حربية أو هو في مرحلة صيد وإن كانت أدواتها تختلف عن تلك الأدوات الميينة بالصورة كما أنه على الرغم من تمثيله في مرحلة متقدمة من العمر إلا أن ملامحه واضحة ، وبها حيوية ونشاط بغض النظر عن السن حيث وقف مستقيماً ممشوق القوام حاملاً أدواته الحربية بهمة ونشاط نظرتة ثاقبة واعية ، حركات يديه فيها تعبيرية وإحساس بالهمة .

## لوحة (٤٢)

التحفة : صورة نصفية لشاه جيهان وهو متقدم في السن .

المكان : مجموعة خاصة .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - بالقرب من نهاية حكم شاه جيهان .

الشكل : صورة نصفية داخل نافذة إطارها به زخارف بسيطة .

المادة : بالفرشاة على الورق .

المراجع : Banbers Chiristina Gascoigne : Op. Cit., .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة نصفية لشاه جيهان داخل نافذة لها إطار به زخارف بسيطة ، وقد أحيطت رأسه بهالة من نور ضخمة تصل أطرافها حتى الكتف .

على الرأس عمامة متعددة الطيات مقلمة بالطول وبها زخارف بسيطة ويلف حولها شريط من لون فاتح به خطوط طويلة رفيعة وجملت حفته بعقد من حبات اللؤلؤ .

الصورة في وضع -جانبى مواجهاً للجانب الأيسر لإطار اللوحة الحاجبان والعينان تحيط بهما التجاعيد مما يدل على تقدمه في السن والأنف طويل يليه الشارب الذى يتصل بلحية غزيرة مدببة تتصل بدورها بشعر الرأس ويعلوها الشيب فى بعض أجزائها ، ملابسه عبارة عن القميص التقليدى الذى ينتهى بفتحة مثلثة عند الرقبة ويقفل من الجانب الأيمن ويحلى صدره مجموعة من العقود ، كذلك معصمه به أساور وذراعه من أعلى ، وتظهر فى أصابعه مجموعة من الخواتم . يده اليمنى أمام جسمه ويمسك بها زهرة بيضاء رقيقة ، أما يده اليسرى فقد سندها على حافة النافذة بطريقة رقيقة ورشيقة وتمثل هذه الصورة النصفية لشاه جيهان مرحلة متقدمة من العمر عبر الفنان عن ذلك بالتجاعيد التى رسمها حول العين وكذلك اللحية والشارب اللذين غطاها الشيب فى بعض الأجزاء ، كما أن وقفة الإمبراطور ليست معتدلة تماماً أو مسدودة القامة ، وكذلك تراه سائداً نفسه بيده على حافة النافذة كما أن يده اليمنى يمسك بها زهرة رقيقة سائداً إياها على حافة النافذة ، كل ذلك عبر عنه الفنان باقتدار وجعلنا نحس بصدق بكبر سنه .

ورغم ما سبق ، الصورة فيها ثراء وفخامة الأباطرة المغول ، فتعددت الحلى والمجوهرات التى تزين بها الإمبراطور، كما أن وقاره وحالته النفسية الجيدة ومظاهر الطيبة والسماحة التى تبدو على ملامحه كل ذلك جعلتها صورة شخصية رائعة ومنفذة بدقة واقتدار .



## لوحة (٤٣)

- التحفة : صورة شخصية لشاه جيهان واقفاً  
المصدر : صفحة من ألبوم مترو  
التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٦ - ١٦١٧ م  
المكان : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن  
المقاسات : ١١,٨ × ٢٠ سم  
الكتابات : أسفل يد شاه جيهان جملة داخل شكل زخرفى على هيئة فستونات تقرأ:  
(صورة شخصية جميلة لى وأنا فى عامى ٢٥) ، وفى الجانب الآخر  
داخل إطار مثله جملة «تذكر أنها من عمل «نادر الزمان» ، كما كتب اسم  
شاه جيهان داخل هالة بيضاوية أعلى الصورة .  
الشكل : صورة لشاه جيهان واقفاً على خلفية أرضيتها باللون الزيتى الغامق ووزعت  
بها ورود وزهور مختلفة بالأشكال والألوان .  
المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
الصناعة : رسمت بيد الفنان المصور أبو الحسن .  
المراجع : Banbers Christina Gascoigne : Op. Cit., PL 86 .  
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صور الفنان أبو الحسن الإمبراطور شاه جيهان واقفاً يواجه الجانب الأيسر للوحة ،  
حول رأسه هالة تظهر بالكاد على الخلفية التى اتخذت اللون الغامق ، وعلى رأسه عمامة  
متعددة الطيات بعقد طرفاها عند منتصف الرأس ويتدلى منها من الخلف ريشة فى أطرافها  
حبات من اللؤلؤ كما يحليها من الأمام شريط من الأحجار الكريمة المتعددة الألوان فى وسطه  
جوهرة تتدلى على جنيه .

الوجه فى الوضع الجانبى ، والملامح لشاب فى مقتبل العمر أمام أذنه سالف رسم  
بطريقة زخرفية جميلة كذلك الشارب الذى يتدلى على جانبى الفم ، الحاجبان والعينان رسما  
بدقة وعناية بالغة الأنف طويل ، الأذن عليها قرط من اللؤلؤ .

ملابسه عبارة عن قفطان بفتحة مثلثة عند الرقبة ومفتوح من الجانب الأيمن حتى الوسط الذى يحدده بحزام طويل جزءه الأوسط مزخرف بوريدات دقيقة ، كما يضع حول رقبته شال طويل يلف به أمام صدره ويتدلى من تحت ذراعه الأيسر . يحلى صدره عقود مختلفة الأطوال والألوان كما يحلى معصمه وأصابعه أساور وخواتم ويمسك بيده اليسرى الممدودة للأمام جوهرة جميلة مرفوعة إلى أعلى ويمسكها بأطراف أصابعه ، وتحت القفطان يرتدى بنطلوناً أبيض اللون وفى قدميه خف مزركش عار من الخلف .

والصورة فى مجملها تمثل الطابع الفنى الزخرفى الذى كان يميز أباطرة المغول حيث إنها غنية بالمجوهرات والحلى أما ملابسه فخمة ومتناسقة الألوان . كما برع الفنان فى إظهار ملامح شاه جيهان التى أتت مطابقة لكثير من تصاويره كما حرص الفنان على كتابة جملة وبالتأكيد بخط يده وهذا يدل على إعجابه بصورته وتقديره للمصور الذى قام بتنفيذ الصورة .

## لوحة (٤٤)

- التحفة : صورة شخصية لشاه جيهان .  
 المصدر : إحدى الألبومات الملكية .  
 المكان : مكتبة الفن بيرلين الغربية .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، القرن السابع عشر الميلادي .  
 المقاسات : ٣٥,٥ × ٥٥ سم  
 الشكل : صورة كاملة لشاه جيهان واقفاً ماسكاً وردة بيده اليمنى ، وميضاً مرتكزاً على الأرض بيده اليسرى .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 المراجع : محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، لوحة ٦ ، ص ٢١٧ .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لشاه جيهان واقفاً ، في وضع جانبي مواجهاً للجهة اليمنى من الصورة ، ويبدو أنه في مرحلة متقدمة من العمر حيث لحيته الكثيفة التي رسمت بطريقة زخرفية وكذلك شعره الذي يظهر أمام الأذن ومن الخلف تحت العمامة يعلوهما الشيب بينما شاربه الذي يتدلى على جانبي الفم ويعلو فوق اللحية رسم باللون الأسود العمامة متعددة الطيات بعضها طولى من الخلف والأمام وعرضي من الوسط يخرج منها ريشة تتدلى إلى الخلف بطريقة زخرفية ويحيط برأسه هالة مثل أشعة الشمس وتبدو بالكاد على الخلفية التي اتخذت اللون الذهبي القاتم .

أما الوجه فهو في وضع جانبي وزاد من استطالته اللحية المدببة ، العينان والحاجبان مسحوبان إلى الخارج نسبياً الأنف طويل ، الأذن تتناسب وحجم الوجه والذقن المتدلى بجانبها الفم دقيق واضح المعالم بين الشارب واللحية . الملابس عبارة عن قميص يصل إلى ما بعد الركبتين بقليل ، فتحتة عند الرقبة مثثة عليها شريط مطرز وكذلك حول الإبط بخيوط ذهبية ، وزعت على الثوب كله وحلة زخرفية متكررة وهو رسم لوريدة صغيرة على ساقها ورقة شجرة من كل جانب باللون الذهبي على أرضية حمراء قائمة . في الوسط حزام محلى بحبات من اللؤلؤ على هيئة ورود متراصة بجوار بعضها البعض أما طرفاه فيتبدليا

للأمام ويحليهما خيوط عرضية ثم وحدة نباتية زخرفية متعددة الألوان ، أسفل القميص ينظرون مقلم بالطول من لونين ، وفى قدميه خف عارٍ من الخلف .

يده اليمنى ممدودة للأمام ويمسك بها زهرة بينما اليسرى الممدودة أيضاً للأمام يقبض بها على مقبض سيفه المرتكز على الأرض . . الأرضية باللون الأخضر يليه لون ذهبي قاتم لكل الصفحة .

على أية حال تشابهت صورة الإمبراطور شاه جيهان هنا مع تصاويره الأخرى التى تمثله فى نفس هذه المرحلة السنية المتقدمة ، بما يدل على أن المصور على دراية بالصورة المرسومة للإمبراطور مراعيًا فى ذلك فخامة وأبهة آل البيت المغولى فى الهند من حيث الملابس والزخارف والحلى التى كان يتحلى بها الأباطرة المغول .



**لوحة (٤٥)**

**التحفة :** صورة لشاه جيهان واقفاً على كرة أرضية .  
**التاريخ :** مدرسة مغولية هندية .  
**المصدر :** صفحة من ألبوم Keverhiam  
**المكان :** Freer Gallery of Art, Somithonian Institute, Washington D.C. Jns.  
 39. 49 A

**المقاسات :** ٢٥,١ × ١٥,٨ سم  
**المادة :** بالجواش والذهب على الورق .  
**الصناعة :** قام بتنفيذه المصور الفنان هاشم حيث وجد إمضاؤه على الصورة .  
**الشكل :** شاه جيهان واقفاً على كرة أرضية ماسكاً كرة النار بيد والسيف بيد أخرى ،  
 ويعلوه فى مؤخرة الصورة ثلاثة ملائكة كل له شارات الحكم التاج  
 والسيف والنور .  
**ملاحظات :** تدرس لأول مرة .

**الوصف والدراسة:**

صورة شخصية لشاه جيهان واقفاً على كرة أرضية رسم بداخلها ميزان تحت كفتيه أسد  
 وحمل باركين على الأرض وتحت أقدامهم نقوش وكتابات ، وكذلك فوق رؤوسهم على  
 جانبي الصورة رسم الفنان مجموعة من رجال الدين ، وهذه كلها رموز لفترة حكم شاه  
 جيهان التى أبرزها العدل والسلام والمساواة .

ويقف الإمبراطور مواجهاً الجانب الأيمن للصورة على رأسه عمامته التقليدية المتعددة  
 الثنيات فى اتجاهات مختلفة ثم يحليها فى الوسط شريط يلتف حوله عقد من حبات اللؤلؤ  
 يتدلى منه عند وسط الرأس عليه كما تخرج منها ريشة تتدلى إلى الخلف وتحليها كريات من  
 الأحجار الكريمة كما يحيط برأسه هالة مشعة . والوجه فى الوضع الجانبى وملامحه شابة  
 تدل على أنها صورة له فى بداية حكمه ، لحيته مدبية وشاربه كثيف وكذلك شعره الظاهر  
 من تحت العمامة .

ملابسه عبارة عن قميص ملتصق بالجسم وبفتحة رقبة مثثة ويقفل على الجانب ، يحلى

الصدر مجموعة من العقود ذات دلايات وكذلك ذراعيه بهما أسورتان وبمعصمه أيضاً . في الوسط حزام مطعم بالأحجار الكريمة ويتدلى طرفاه للأمام ، ثم جونلة شفافة واسعة تحتها سروال طويل مزخرف بوحدات نباتية من أوراق شجر بطريقة متكررة وفي قدميه خف مفتوح من الخلف . حركات يديه رشيقة حيث مد يده اليسرى للأمام ماسكاً بها جوهرة ، أما اليمنى فيقبض بها على سيفه المرتكز على الكرة الأرضية .

الصورة من أعلى مرسوم بها ثلاثة ملائكة تخرج من سحب كثيفة كل واحد منهم يحمل شيئاً مختلفاً عن الآخر فالأول جهة اليمين يحمل تاج الملك ، والثاني جهة اليسار يحمل سيفاً بينما الأوسط يحمل خيطاً رفيعاً يتدلى منه شمسية ينبعث منها ضوء كثيف وعليها زخارف أما طرفها فيتدلى منه بطول الحافة أحجار جميلة متأللة .

والصورة بها ترف و ثراء البلاط المغولي ورمزيته ونجح الفنان في نقل ملامح شاه جيهان وتعبيراته المطابقة لكثير من تصاويره فبدأ معتدلاً يحمل شارات الحكم بين يديه وكذلك يقف على رموز القوة كما يقدم له الملائكة شارات أخرى تقوى وتعزز حكمه .

وتعكس الصورة تأثيرات أوروبية متنوعة وسبق أن رأينا في صور جهانجير الشخصية مثل ظهور الملائكة أعلى الصورة ، على أن إمساك الملائكة هنا برموز الحكم مثل التاج والسيف يدل على حماية الله لشاه جيهان ، أما الملاك الأوسط الذي أمسك بالمظلة فوق رأس الإمبراطور فربما يعنى هذا الحماية الإلهية لهذا الإمبراطور وقد ظهرت مثل هذه الرموز في كثير من صور الحكام الأوروبيين خاصة في عصر النهضة .

والصورة بصفة عامة رمزية تذكرنا بصور جهانجير التي تحمل موضوعات متشابهة .

## لوحة (٤٦)

التحفة : صورة لشاه جيهان واقفاً على كرة أرضية .

المصدر : صفحة من ألبوم متو .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

الصناعة : من عمل المصور بشتر .

المقاسات : ١٦,٣ × ٢٤,٦ سم ؟

الشكل : شاه جيهان واقفاً على كرة أرضية التى يبدو نصفها فى الصورة وبداخلها

حمل وأسد متواجهان وحوله من الجانبين يقف جماعات من الناس

ويعلموه ملكين يحملان تاج الملك

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S.: Op. Cit., P. 32, No. 16,

Pl. 63.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

شاه جيهان واقف على نصف كرة أرضية رسم بداخلها أسد وحمل متواجهان يستمد منهما القوة والشجاعة وأيضاً الصبر وقوة الاحتمال . أيضاً على الجانب الأيسر للكرة رجل راكعاً على ركبتيه يدعى Bhao Singh ، ويبدو أنه أحد القادة العسكريين حيث كان أبوه يقوم بهذا العمل منذ أيام أكبر ثم خلفه فى هذا الدور مع جهانجير وشاه جيهان . ويعلق أمام صدره سيفه فى حزام ، ويضع كلتا يديه فى خشوع وخضوع على كرة الأرض .

أما شاه جيهان فيقف معتدلاً وقدماء فوق رأس الأسد والحمل الراكعين تحتها . حول رأسه هالة ضخمة تخرج منها أشعة كثيفة ، على رأسه عمامته التقليدية ، وملامحه وتفاصيل وجهه متكررة فى كل تصاويره ، يرتدى قفطاناً من قماش سميك بحديه زخارف نباتية دقيقة ، فى وسطه حزام يتدلى طرفاه من الأمام وأسفل القفطان سروال مقلم بخطوط طولية وفى قدميه خف مفتوح من الخلف ، ويمسك بيده اليسرى كرة على شكل قلب مطعمة بالأحجار الكريمة ، أما يده اليمنى فيقبض بها على سيفه من أمام صدره ويرتكز على كرة الأرض أمام قدمه اليسرى .

وحوله من الجانبين مجموعات مكتظة ومتراخمة من رجال الدين الذين يخرجون من السحاب وجاءوا ليباركوا اعتلاءه العرش ، كما يخرج من السماء وبين السحاب ملاكين متواجهان يحملان تاجاً ضخماً ، وبما لا شك فيه أن هذه الصور منقولة بتكويناتها من أخرى أوروبية حيث كثرت فيها الرمزية وإذا ربطنا بين شكل الهالة التي تشع نوراً وضياءً وبين تواجد الملائكة في أعلى الصورة وهم يحملون التاج ، نجد أن المصور ربما أراد إضفاء طابع الحكم المقدس المبارك من الإله على الإمبراطور أما صورة الكرة الأرضية وما عليها من كائنات متنوعة تعكس الطابع الأرضي البشري للحكم . فهو على الرغم من كونه حاكم للأرض فإنه في نفس الوقت موكل للمهمة من الله من خلال اشتراك عناصر بشرية وملائكة في عملية تتويجه التي تظهرها الصورة ، ولا شك أن هذا النمط من الصور ظهر من قبل في صور جهانجير وأكبر .



## لوحة (٤٧)

- التحفة : صورة لشاه جيهان جالساً على عرش الطاووس .  
 المصدر : ألبوم شاه جيهان .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : هناك نسختان مطابقتان للأصل الموجود الآن في مجموعة بارون روتشيلد - بياريس النسخة الأولى في نيويورك بمتحف المتروبوليتان ، والثانية في جامعة هارفرد بكمبردج ، متحف أرثر ثاكر .  
 المقاسات : نسخة المتروبوليتان : ٢٤ × ٣٥,٥ سم ، نسخة كامبردج : ٢٥,٢ × ٣٧,٣ سم .  
 الشكل : تمثل النسخ والأصل شاه جيهان جالساً على عرش الطاووس بيده اليمنى زهرة يقوم بشمها .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 الصناعة : نسخة المتروبوليتان تحمل إمضاء نادر الزمان والأخرى تنسب لجفر دهان .  
 المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. XXV, P. 90-91.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

إذا ما تناولنا هذه الصورة كأصل ونسخ منقولة فلا تختلف واحدة عن الأخرى في شيء . حيث تمثل شاه جيهان جالساً على عرش الطاووس الفخم بعد اعتلائه العرش في ١٦٢٨م لأن ملامحه وهيئته تمثله في مرحلة الشباب المبكرة ، ولأن هذا العرش ليس مجرد قطعة أثاث موضوعة في القصر ، تناوله المهندسون والفنيون بالمعاينة والفحص . ففي عام ١٦٥٥م قام المهندس والخبير الفرنسي Tavernier بفحصه وكتب تقريره ذاكراً : « المظلة التي كانت مغطاة بالمالس واللاكي مع شرائيب من اللؤلؤ حولها من كل جهة » وأضاف « القبة الرباعية الأضلاع التي يمكن أن نرى عليها من الداخل طاووسين متقابلين ناشرين جناحيهما وتبدلي أمام صدريهما ياقوتة يتدلى منها لآكي تزن ٥٠ قيراطاً . » .

أيضاً Bernier الذي زار فيما بعد الهند في نفس الوقت تقريباً أضاف : « مصنوع يد فنان ذي قوى خارقة ، فرنسي المولد ، عرف فيما بعد باسمه الشخصي La Grange »<sup>(١)</sup> .

(١) P. Brown : Op. Cit., P. 90-91.

تصور الصورة الشخصية جهانجير جالساً على ركبتيه وقدميه للخلف ، حول رأسه هالة ضخمة ذهبية مرتدياً عمامة متعددة الطيات بها خطوط وزخارف دقيقة ويتدلى منها إلى الخلف ريشة ، أما الوجه ففى وضع جانبي له لحية خفيفة بالشعر من أمام الأذن ، الشارب يتدلى على جانبي الفم الحاجبان والعينان والأنف رسماً بدقة وعناية . أما ملابسه فعبارة عن قميص ملتصق بالجسم وشفاف ناعم إلى حد ما ، ويفتحة مثلثة عند الرقبة ويقفل على الجانب الأيمن ، كما يعلق شالاً على كتفه الأيسر ويلفه أمام جسمه ثم يتجه للخلف . وفى الوسط حزام مرصع بالأحجار الكريمة دائر الوسط ويتدلى طرفاه للأمام ، ثم سروال مخطط بالطول ، وعلى صدره سلسلة بها دلالة ضخمة ومجموعة من العقود وفى معصمه أساور وحول ذراعيه أيضاً . يده اليمنى مرفوعة يمسك بها زهرة تتجه نحو أنفه ، أما يده اليسرى فموضوعة أمام وسطه . يسند ظهره على وسادة ضخمة مزخرفة بأشكال نباتية تلتف حول بعضها .

أما بالنسبة للعرش فهو رائع فى رسمه وثرى ثراء غير عادى فى تكويناته سواء قام بتنفيذها مهندس فرنسى ثم رسمه فنان من فنانى البلاد بل وقلده تصويراً فنانين آخرين ، فهذا إنجاز فنى صنعاً ورسماً .

وقدرة الفنان لا تتضح فقط فى صورة شاه جيهان الشخصية المرسومة بدقة وعناية من حيث الملامح والجلسة والحركات الرشيقة والملابس الأنيقة المتناسقة والمجوهرات التى يتحلى بها الإمبراطور ، بل أيضاً فى الثراء - وإن كان مبالغاً فيه - الذى ظهر على عرش الطاووس الجالس عليه شاه جيهان الذى طعم باللالئ والماس والأحجار الكريمة الأخرى ، بطريقة زخرفية رائعة من أعلاه لأسفله وقد تناسب هذا مع حلى ومجوهرات الإمبراطور ، وبذلك لم تخف قطعة الأثاث على مظهر الفخامة والأبهة ، والعظمة التى تميزت بها تصاوير شاه جيهان العديدة .

## لوحة (٤٨)

- التحفة : صورة تجمع بين شاه جيهان وابنه داراشيكو واقفين .  
 المكان : مجموعة خاصة .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 الشكل : يقف شاه جيهان مع ابنه داراشيكو يقدم له جوهرة ، والصورة مليئة بالزخارف النباتية فى الملابس وكذلك فى خلفية الصورة .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورتان شخصيتان داخل إطار واحد تجمع بين شاه جيهان فى الجهة اليمنى من الصورة وأمامه ابنه داراشيكو فى الجهة اليسرى واقفين وجهاً لوجه .

تحيط برأس شاه جيهان هالة ، يرتدى على رأسه عمامة تقليدية ، ووجهه فى الوضع الجانبي ويمثله كرجل متقدم بالسن حيث لحيته المدبية التى يغطيها الشيب أما شاربه الذى يتدلى على جانبي الفم فهو باللون الأسود ، يلف حول رقبته شال من الفرو الأسود مما زاد من الأحساس بكبر سنه . يرتدى قميصاً طويلاً بوسطه حزام تحليه الجواهر والأحجار الكريمة ويتدلى طرفاه للأمام كما على صدره عقود ضخمة الأحجام ومتعددة الأطوال . وفوق هذا القميص جيليه أو معطف قصير أكمامه نصفية مفتوح من الأمام وتحليه زخارف نباتية من وحدات متكررة من أعلى لأسفل وأسفل القميص سروال مقلم بالطول وأطرافه مزينة بحبات لؤلؤ ، فى مقدمته خف مزركش وعارٍ من الخلف . يده اليمنى ممدودة للأمام ليسلم جوهرة ثمينة لابنه داراشيكو أما اليسرى فيقبض بها على سيفه الذى يتدلى على جانبه الأيسر ويلامس رجليه .

أما الأمير داراشيكو فيقف مواجهاً لأبيه تعلق وجهه ابتسامة خفيفة فرحاً بالجوهرة التى يقدمها له والده ويقوم باستلامها بكلتا يديه . حول رأسه هالة ، كما يرتدى عمامة تشبه تلك التى يرتديها أبيه لكنها أكثر ثراءً حيث زينت بعقدتين من اللؤلؤ أحدهما عرضى وآخر طولى ، ويخرج منها من أعلى عصوان مزخرفتان بالإضافة إلى ريشة يتدلى منها شعيرات ولآلىء

تتطير للخلف وجهه فى الوضع الجانبي ، طويل وزاد من استطالته اللحية المدببة المتصلة بالشارب والشعر الظاهر من تحت العمامة الأذن بها قرط تحديدات الحواجب والعينين والأنف والفم واضحة ودقيقة ، ملابسه عبارة عن قميص يصل إلى ما بعد الركبة بقليل وأكمامه طويلة وخال من الزخارف يرتدى فوقه قميصاً آخر بدون أكمام تحلى أطرافه من أسفل وحول مفصل الذراع حبات من اللؤلؤ والقميص كله مزخرف برسوم نباتية متكررة وعند الوسط حزام مرصع كله بالأحجار الكريمة ويتدلى طرفاه للأمام ومطرز بخيوط رفيعة وجميلة، وعلى صدره عقود وحول معصمه وذراعه أساور رقيقة وجميلة وفى أصابعه خواتم ، ويعلق سيفه على جانبه الأيسر . تحت القميص سروال ملتصق بالرجلين مزخرف أيضاً بزخارف نباتية وعلى حافته حبات اللؤلؤ ، وفى قدميه خف من القطنية المزركشة وعارٍ من الخلف .

الصورة غنية بالزخارف النباتية التى لم يحسن الفنان اختيارها لأن الخلفية بدت مشابهة لزخارف الملابس مما سبب ازعاجاً للناظر لتطابقهما الشديد فى اللون والشكل .

ملاحظ الأشخاص مطابقة لتصاوير عديدة سابقة وخاصة شاه جيهان فى تلك المرحلة المتقدمة فى العمر ، أما داراشيكو فكان شاباً يانعاً وقد أجاد المصور فى توضيح فارق السن بين الأب وابنه من حيث الملامح والوقفة المعتدلة للشاب ، والانحناء البسيطة للإمبراطور العجوز كذلك فى الملابس والحلى ، وفى طريقة تعليق السيف للشاب وارتكاز العجوز عليه ، وفى حركات الأيدي ، أيضاً فى اللحية الكثيفة المدببة التى غطاها الشيب والأخرى المهذبة الأنيقة التى اتخذت اللون الأسود مثل لون الشارب والشعر .



## لوحة (٤٩)

- التحفة : صورة لشاه جيهان مع رجل دين .  
 المصدر : المباني الملكية المغولية في الهند .  
 المكان : مجموعة تصاوير لدى Ch. Read, London .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن السابع عشر .  
 الشكل : شاه جيهان واقفاً يتحدث مع رجل دين يسلم له كرة أرضية أو أحد مقاليد الحكم .  
 المادة : بالفرشاة على الورق .  
 المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 118.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

شاه جيهان واقف أمام رجل دين فاتح يديه ليتسلم منه كرة أرضية مصغرة وهي إحدى شارات الحكم . حول رأسه هالة ضخمة لها خط دائري داخلي بلون غامق يليه خط آخر فاتح اللون . على رأسه عمامة ذات الطيات المتعددة يخرج منها ريشتان أحدهما غامقة والأخرى فاتحة وحول العمامة عقد من اللؤلؤ . الوجه في وضع جانبي ولحيته البيضاء تمثله في مرحلة متقدمة من العمر يعلو القم شارب خفيف يتدلى على جانبيه . ملابسه عبارة عن قميص طويل يقفل على الجانب محلى بوحدة زخرفية نباتية متكررة على أرضية فاتحة ، يحدد الوسط حزام مطرز برسوم رفيعة ويتدلى طرفاه للأمام يعلق على جانبيه الأيمن داخل الحزام خنجر . تحت القميص سروال مقلم وخف في قدميه .

أما الشيخ فهو أكبر سناً حيث لحيته الكثيفة الطويلة وشاربه اللذان يعلوهما الشيب ، حول رأسه هالة أقل حجماً كما أن ألوانهما معاكسة لألوان الهالة الأخرى ، وعلى رأسه قلنسوة تخرج من وسطها عصا (كالتصوير الصفوي) ويتدلى طرفها إلى الخلف على ظهره وحول رقبته وكتفه شال ثقيل يتدلى إلى الأمام وتحت جلاب قماشه ناعم إلى حد ما وفضفاض وتحت سروال بسيط خلا من الزخارف بلون فاتح ، وفي قدميه خف . يضع كف يده اليسرى تحت كرة أرضية مصغرة واليمنى من فوق فبت كرة العالم بين يديه يسلمها لشاه جيهان ليحكم قبضته عليها .

الأرضية الخلفية بسيطة خالية من الزخارف واتخذت اللون الغامق مع بعض خطوط فاتحة لى تخفف من حدة قتامة اللون . وأعلى الصورة منظر سحب متجمعة على شكل فستونات متجهة لأعلى .

هذه الصورة من المحتمل أنها رسمت بعد وفاة شاه جيهان لأنها تمثله فى مرحلة متقدمة فى العمر ومع ذلك يقدم له الشيخ كرة أرضية وهى إحدى رموز الحكم ومن المفترض أن يسلمها عند اعتلائه العرش وهو لا يزال فى سن أصغر من ذلك بكثير . مع ذلك أجاد المصور فى رسم انفعالاته النفسية وحركات يديه ووقفته ، كما راعى التناسب والتناسق فى ملابسه بما يتناسب وسنه ، كذلك الشيخ يرتدى ملابساً مناسبة له ولمركزه وانحناءاته الخفيفة للأمام وغزارة لحيته ولونها الأبيض أعطى له وقاراً واحتراماً . أما قتامة الصورة وألوانها الغامقة زاد من كآبة وظلام الصورة مما جعلها لا تتناسب وموضوعها .

## لوحه (٥٠)

- التحفة : صورة لشاه چيهان يصطاد غزلان .  
 المصدر : ألبوم مذكرات جهانجير .  
 المكان : H. M. The Queen, Windsor Castle .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المقاسات : ١٣ × ٨ ٧/٨ سم .  
 الشكل : منظر جماعى لشاه چيهان بين أتباعه ورجال البلاط يصطاد غزلاناً .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 المرجع : Basil Gray : op. cit., P. 112-113.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

نرى شاه چيهان جالساً على بساط صغير بسيط وسط الصحراء وبين خدمه وأتباعه يقوم بصيد غزلان التى تقوم بالقفز حوله هنا وهناك مذعورة وتحاول الهروب من ذلك القناص الماهر . ونراه جالساً على ركبته البمنى وقدمه للخلف بينما رفع اليسرى وسند عليها يده التى تحمل البندقية التى يقوم ، بالصيد بها . على الرأس عمامته التقليدية التى يلتف حولها شريط عريض بينما يخرج منها من أعلى ريشة تتطاير للخلف . وحول رأسه هالة مشعة ضخمة اتخذت اللون الذهبى ، الوجه فى وضع جانبى وتفاصيل وجهه ظهرت واضحة وهناك تناقض بين الشارب الأسود واللحية الملية التى يغطيها الشيب . ملابسه على ما يبدو عبارة عن قميص طويل أرضيته باللون الزيتى وعليها زخارف طويلة متكررة حول وسطه حزام باللون الذهبى علق به أدوات الصيد وقدمه خف .

يقف أمامه أحد الخدم يراقب له حركات الغزلان ويقوم بجذبها نحوه ليسهل صيدها ويجلس القرفصاء ، ظهره للإمبراطور ، ووجهه فى الوضع الجانبى ، نظرتة حادة ثابتة ، يرتدى قميصاً قصيراً تحته سروال وحذاء فى قدمه ، فى وسطه حزام علق به سيفه وأشياء أخرى لاستخدامها فى الصيد وخلف الإمبراطور يقف خادم آخر بعد أن قام بتجهيز بندقية أخرى ومسكها بكلتا يديه ليقدمها للإمبراطور عند الحاجة وبجواره ثلاثة أشخاص آخرين

أيضاً فى وضع استعداد ومتبهيّن للموقف ، وآخر يقف بين الأشجار المتناثرة فى المكان ويبدو أنه يقوم بتجميع الصيد للإمبراطور ومراقبة الموقف .

المنظر من حولهم طبيعى جميل ، صحراء مترامية الأطراف بها طرق بعضها سهل والأخرى واعدة والمكان الذى جلس فيه الإمبراطور للصيد مليئاً بالأشجار من حوله وأمامه مجرى مائى تذهب إليه الغزلان لترتوى ، لذلك كان اختيار المكان مناسباً حيث العشب والماء الذى يجذب الحيوانات للأكل والشرب وبالتالي هو مكان تجمع للحيوانات وسهل ومهيئ للصيد .

جو الصورة العام يوحى ويخدم الموضوع ، وهو الصيد الذى كان من الموضوعات المتكررة فى التصوير المغولى الهندى وكانت ضمن تسليات الأباطرة فى وقت فراغهم يخرجون للصيد والتمتع بهذه الهواية الجميلة مصطحبين معهم خدمهم وأتباعهم وأيضاً مصوريهم وكتابهم ليقوموا بتسجيل وقائع رحلة الصيد والهواية التى لاقت إقبالاً من جانب الأباطرة .

والصورة فيها حركة وطبيعية وتلقائية جميلة لا تصدر إلا من فنان كان مرافقاً للإمبراطور فى رحلة الصيد هذه ، وزاد من الإحساس بالحركة فى الصورة تصاوير الغزلان التى نرى بعضها يجرى مزعوراً بينما البعض الآخر يحاول الاختفاء من الصيد ، ومنهم من يشرب من المجرى المائى ، ومجموعة أخرى تفر هاربة لمكان بعيد كل ذلك زاد من طبيعة المنظر كما أن كثافة الأشجار وغزارتها بين رمال الصحراء أعطت الصورة جمالاً وأكسبها طبيعة وواقعية .

بالطبع ركر الفنان على الإمبراطور فأعطاه أهمية عن باقى الأشخاص المرسومين فى الصورة فجعل حول رأسه هالة ضخمة ميزته عن باقى الواقفين ، كما أنه جلس على بساط صغير فى وضع صيد متحفز كل هذا زاد من طبيعة الصورة وجمالها .



## لوحة (٥١)

- التحففة : حفل استقبال (دربار) لشاه جيهان .  
 المكان : متحف الدولة بيرلين الغربية .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المقاسات : ١٩ × ٢٥,٧ سم .  
 الشكل : منظر لشاه جيهان في احتفال دربار في مكان ما على طريق مؤدى لمدينة .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 الكتابات : نقش على الإطار الداخلى فى الجهة السفلية يقرأ : «دربار شاه جيهان» .  
 المراجع : Enderlein : Op. Cit., taf. 27, P. 150.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

منظر لشاه جيهان فى حفل استقبال أقيم على مشارف المدينة حيث نصبت له مظلة مزودة بمقعد ملكى وفرشت أرضيتها بسجادة ضخمة لها إطار مزركش وهى منقوشة بورود وزهور وأشكال نباتية تلتف حول بعضها على أرضية زرقاء اللون .

ونرى شاه جيهان بوسط الصورة جالساً على مقعد فخم يشبه السرير له ظهر ترتكز عليه وسادة ضخمة يجلس الإمبراطور وسط السرير مدلياً رجله ويريحهما على منضدة واطيه . يحيط برأسه هالة ذهبية مشعة ، ووجهه فى الوضع الجانبي وملامحه شابة بمعنى أنها تمثله فى أوائل حكمه حيث لحيته وشاربه عبارة عن خطوط خفيفة لا يغطيهم الشيب ، ينحني قليلاً للأمام ويربت على كتف الشخص المنحني أمامه ليقبل يده ، أما يده اليسرى فقدها للأمام ليسلم بها على هذا الشخص ، يرتدى قميصاً يصل إلى وسطه ويلتف حول رقبته ويتدلى على جانبي جسمه شال رفيع وفى وسطه حزام علق به سيفه على جانبه الأيسر ، ثم يرتدى جونلة شفافة ناعمة بيضاء اللون وتحتها بنطلون لونه أخضر وزعت على أرضيته وريداث صغيرة متكررة .

وقف خلف الرجل المنحني أحد أتباع شاه جيهان ويبدو أنه يقوم بتعريفه بالأشخاص الذين أتوا لتهنئته أو مشاركته حفل الدربار الذى اعتاد الأباطرة إقامته من حين لآخر ،

وبجوار هذا الشخص وقف آخرون وبدت سحتهم مختلفة عن باقى الأشخاص فى الصورة وكذلك الشخص المنحنى أما شاه جيهان حيث لون بشرتهم أعمق وإن كانت ملابسهم لا تختلف كثيراً .

فى مقدمة الصورة على الجانب الأيمن خمسة من رجال البلاط وقفوا فى وضع استقبال للضيوف بينما على الجانب الآخر وقف اثنان آخرون ومما يلفت النظر أن أقدامهم عارية وكذلك الإمبراطور وخلف شاه جيهان وخلفه يقف مجموعة من الخدم كل واحد منهم يحمل سلاحه بيده ، وكل سلاح يختلف عن الآخر وخلفه أيضاً خادم يحمل مذبة يرفعها فوق رأس شاه جيهان .

وعلى الأرضية وأمام مقعد شاه جيهان مجموعة من الصوانى ويبدو أنها خصصت لوضع الهدايا وكذلك مجموعة من الأقمشة وضعت فوق بعضها . وفى أقصى جانب الصورة جهة اليمين العربة التى يجرها حصان والتى كان يستقلها الإمبراطور عندما قدم لها المكان النائى عن المدينة وجزء من خيمة أخرى يبدو أنها خصصت لتجهيز الطعام والشراب لهذا الحفل الكبير . وإطار الصورة الداخلى كتب فى جانبه الأسفل «دريار شاه جيهان بادشاه» على أرضية برتقالية اللون وزخارف نباتية دقيقة . أما الإطار الأوسط فأعرض وأرضية عمامة رسمت بها أشكال حيوانية لاسود تجرى وراء غزلان ، وأحد تلك الأسود يلتهم غزالاً من رقبتة ، وتخلل هذه الأشكال الحيوانية أشكال نباتية رفيعة تتمايل هنا وهناك ، ثم إطار خارجى يشبه الداخلى تماماً من حيث زخارفه وألوانه وعرضه .

وموضوع الصورة واضح ، برع المصور فى رسم تجمعات لأشخاص اختلفت ملامحهم وملابسهم بل وما يحملونه من أسلحة وأدوات .

تنوع أيضاً حركات الأيدي من شخص لآخر ، فالإمبراطور ينحنى للأمام قليلاً للشخص المنحنى أمامه ويمد له يده ، أما الأشخاص الآخرون فبعضهم من يضع يديه أمام صدره أو وسطه أو على السلاح (الأداة) التى يمسكها أو زميله الواقف بجواره ، وهذا التنوع فى حركات الأيدي يعطى الصورة واقعية وطبيعية .

## لوحة (٥٢)

- التحفة : صورة لشاه جيهان يستقبل مبعوثاً إيرانياً .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٢٨ م .  
 المكان : Bodleian Library, Oxford, Quseley, Add. 173. No. 13 .  
 المقاسات : ٩,٥ × ١٣,٥ سم .  
 الشكل : منظر حفل استقبال لمبعوث إيراني في قاعة خاصة يمثل هذه الحفلات الرسمية، ويقف حول الإمبراطور كبار رجال البلاط وربما أبناءه الأمراء وخدمه وأتباعه .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 المرجع : P. Brown : Op. Cit., PL. XXIV, P. 27.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

نرى شاه جيهان جالساً على عرش مرتفع عن الأرض ، حول رأسه هالة ضخمة مشعة ويلاحظ العقود الكثيرة التى يحلى بها صدره والأساور حول ذراعيه ، يحرك يديه مرحباً فى ود واحترام بالمبعوث الفارسى ومراقبيه ، الذى وقف رافعاً يده على رأسه يرد له التحية بإجلال وتعظيم ومن خلفه باقى أعضاء البعثة وحملة الهدايا الذين اصطفوا فى صفين حاملين أوانى واسعة يقدمونها له . وفى نفس مقعد الإمبراطور العلوى وقف خلفه خادمه أو حارسه وأمامه يقف أبناؤه ورجل كبير فى السن ربما كان أخيه أو أحد كبار رجال البلاط ، وفى مقدمة الصورة رسم الفنان الجياد والفرسان الذين ينتظرون انتهاء الحفل كى ينقلون بها المبعوث والوفد المصاحب له . وعلى جانب الصورة الأيمن اصطف رجال البلاط فى وضع مواجه للمبعوث الفارسى ووفده ، وأسفل مقعد الإمبراطور يقف اثنان من الخدم على قاعدة ترتفع نسبياً عن الأرض ويمسك كل واحد منهم بمنشة فى يده رافعاً إلى أعلى وشعيراتها تتطاير للخلف .

وفى الواقع كثرت هنا صور الأشخاص وتعددت ملامحهم وجنسياتهم وملابسهم وأغطية رؤوسهم ومع ذلك لا يتشابه واحد مع الآخر فى أى من هذه الصفات وهذا يدل على براعة المصور الذى نفذ الصورة . كما أنه ركز على شاه جيهان واضعاً إياه فى مكان مرتفع عن

بقى الأشخاص وهو فقط الجالس بينما الباقي وقوف ، وميزه بالهالة والحلى والملابس الفاخرة ، كما تكرر فى رسوم شاه جيهان الشخصية رسم الشال الذى يضعه على كتفه ويلفه حول جسده . ولم يكتف الفنان برسوم الأشخاص الحقيقية الوقوف الذين امتلأت بهم الصورة على الجانبين بل رسم أسفل عرش شاه جيهان وعلى الجدار ميزان العدل وتحت اثنان من رجال الدين أحدهما يحمل كرة أرضية والآخر يحمل خنجراً وفى مقدمة الصورة الأسد والحمل واقفين على الأرض ، وكلها رموز شاهناها من قبل فى تصاوير شاه جيهان السابقة التى ضمها ألبومه الخاص . . كما نرى فى أعلى الصورة وفى سقف العرض تصاوير ملائكة تخرج من السحاب على الجانبين ، وكل ذلك تأثيرات أوروبية امتلأت بها خلفيات ومقدمات وأعلى تصاوير البلاط المغولى الهندى .



## لوحة (٥٣)

- التحفة : صورة لشاه جيهان شاباً في جلسة طرب .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٣ م .  
 المكان : متحف فيكتوريا والبرت - لندن .  
 الشكل : الأمير ورفاقه في جلسة طرب وشراب في حديقة .  
 المادة : صورة ملونة بالفرشاة على الورق .  
 الصناعة : تنسب هذه الصورة للمصور بشنداس .  
 المرجع : Aston : Panting from the Muslim Courts of India, London, 1950, Pl. H 120.

## الوصف والدراسة:

قبل تناول هذه اللوحة بالدراسة هناك رأى لأحد الدارسين أنه إذا نسبت هذه الصورة للمصور بشنداس فهناك احتمال كبير بأن هذا الأمير الشاب هو نفسه شاه جيهان الذى أتم عامه الثالث والعشرين فى سنة ١٦١٣ م ، وهو تاريخ تنفيذ الصورة .

وإذا قبلنا هذا الرأى فإننا بذلك نرى الشخص المرسوم فى الصورة هو شاه جيهان فى شبابه جالساً فى لطف وانسجام أمام مغنى شاب وبجواره رجل يصفق له وبجانبه شخص آخر يقوم بالعزف على كمان . وأمامه شخصان آخران يقومان بإعداد الشيشة ، وشخص ثالث ينظر للمغنى فى طرب ونشوة وبجوار الأمير جلس خادمه يحمل له إناء به شراب . ونرى الأمير شاباً جالساً جلسة شرقية على بساط خلف ظهره وسادة ضخمة بلون غامق ، على رأسه وشاربه والسالف الذى يتدلى أمام أذنه اتخذوا اللون الأسود ملامحه دقيقة ومنمقة رسمت بدقة ومهارة عالية ، يرتدى قفطاناً طويلاً لونه أسود ويحدد وسطه حزام عريض به خطوط طويلة ويضع يديه فى حجره فوق بعضهما البعض .

نظرتة للمغنى فيها رقة وعذوبة وطرب لما يسمعه منه ولا يهتم بمن حوله من أشخاص آخرين متجهاً فى جلسته ونظرتة إلى المغنى المطرب وكأنه يسمع بإنصات واهتمام .

باقى الأشخاص تنوعت وتباينت ملامحهم وجلستهم وأعمارهم ، بل وملابسهم وأغطية رءوسهم فبرع الفنان فى رسم صورة جماعية لجلسة طرب ومغنى فيها انسجام وتناسق ومشاركة وانفعالات نفسية واحدة .

## لوحة (٥٤)

- التحفة : صورة لأمير شاب (يعتقد أنه شاه جيهان) يجلس فى حديقة مع مجموعة من الأشخاص .
- المصدر : صفحة من ألبوم متو .
- المكان : مكتبة شستر بيتى دبلن ، ص ٢٩ ، رقم ٧ ، لوحة ٥٨ .
- التاريخ : مدرسة مغولية هندية فى حوالى ١٦٣٠م .
- المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .
- الشكل : منظر جماعى داخل حديقة قصر .
- الصناعة : تنسب هذه التصويرة للمصدر
- المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, op .29, Nr. 7, PL-58 .
- ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

لم تكن هذه الصورة الشخصية سوى واحدة من التصاوير العديدة التى قام الفنان بشر تنفيذها للأمير سليم وهو فى شبابه ، وتشابهت ملامحه فيها جميعاً . ونراه هنا متوسطاً الصورة جالساً على ركبتيه وقدماه للخلف ، الرأس يغطيها عمامة متعددة الطيات والألوان ويربط طرفاها عند منتصف الرأس ، الوجه لشاب حديث السن وفى وضع جانبى ، يعلو الفم شارب خفيف والأذن يحلها قرط يتدلى فيه حبتان من اللؤلؤ ، يرتدى قميصاً لونه أخضر فاتح يحلى صدره سلسلة ذهبية تنتهى بدلاية وحة لؤلؤ كبيرة ، أما الوسط فيحدده حزام مزخرف بألوان متعددة وفوقه شريط آخر من اللون الأبيض ويتدلى طرفاه للأمام . اليد اليمنى ممدودة للأمام يأخذ بها كتاباً من رجل دين جالس أمامه ، أما اليد اليسرى فمرفوعة أمام صدره ويمسك بها كأساً به شراب ويلاحظ الدقة والرشاقة فى رسم أصابعه .

يجلس أمامه أربعة من رجال الدين يتضح ذلك فى ملامحهم وكبر سنهم وملابسهم الوقورة وجلستهم الوقورة المترنة أحدهم يمسك بيده كتاباً وكأنه يطلع فيه على شيء هام . وفى مقدمة الصورة يقف اثنان من الحراس أحدهما وهو الأمامى يعلق حزاماً يثبت فيه ترساً مستديراً ويعلق على الجانب الآخر سيفه كما أن ملابسه وهيئته عسكرية يتضح هذا من الصورة .. كما يجلس فى مقدمة الصورة جهة اليسار خادم (أو ساقى) يقوم بصب شراب

من دورق في إناء يمسكه بيده اليسرى ويجلس جلسة جانبية على ركبتيه اليسرى بينما رجله اليمنى مرفوعة قليلاً وقدماء عاريتان وأمامه منضدة وضع عليها أواني الشراب ..

على الجانب الآخر من الصورة في المقدمة شخص يمسك آلة موسيقية في وضع عزف كما أن فمه مفتوحاً هو والشخص الجالس بمحازاته وكأنهما يقومان بتأدية بعض الأناشيد وإلى جوارهم ثلاثة أشخاص آخرين جالسين بينما وقف إلى الخلف من الأمير سليم اثنان من الخدم يمسك منشة بيده اليمنى . وفي خلفية الصورة باقى مباني حديقة القصر ، وأتباع آخرين يقومون بإعداد سرير (عرش ومقعد الحديقة) ويفرشون عليه الوسائد والملايات وإعداده ليكون مجهزاً لاستراحة الأمير بعد هذه الجلسة ، وهو وسط حديقة جميلة تنوعت فيها الأشجار والنباتات والأزهار والحشائش ويتخللها عمرات جميلة مهيبة .

والملاحظ على هذه الصورة فخامة وثراء البلاط المغولي وزاد من الإحساس بذلك براعة المصور في رسم الأشخاص بلامحهم التي تنوعت وتعددت فيها كما عرف عن المصدر دقته في رسم حركات اليدين وبصفة خاصة الأصابع الرشيقة التي تعبر عما يريد أن يقوله أو يشير إليه الشخص المرسوم . كما أنه استطاع أن يجمع في هذه الصورة بين رجال الدين و التسلية بالشراب والطرب والموسيقى وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على براعة المصور وتفنته في اختيار موضوعاته .

## لوحة (٥٥)

- التحفة : صورة نصفية للإمبراطور أورانجزيب .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المصدر : المبانى الملكية الخاصة بالأباطرة المغول فى الهند .  
 المكان : مجموعة خاصة لدى Mihr Tschand . الآن بمتحف برلين رقم : ic 24355 .  
 الشكل : صورة نصفية لأورانجزيب داخل إطار بيضاوى وكتب به اسمه على الجانب السفلى .  
 المادة : بالفرشاه على الورق .  
 المراجع : E. Kühnel : Op. Cit . , s . 120 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية نصفية للإمبراطور أورانجزيب فى مرحلة الشباب ، حول رأسه هالة من نور على هيئة خيط رفيع دائرى ، ويرتدى عمامة متعددة الطيات يلف حول جزئها الأوسط عقد من لؤلؤ كما يتدلى منها إلى الخلف ريشة حملت من أعلى بجوهرة ثمينة وتطابير من أسفلها حبات اللؤلؤ . . الوجه فى وضع جانبى يغطى جانبيه والذقن لحية كثيفة مدبية تتصل بالشارب الذى يتدلى على جانبى الفم بطريقة زخرفية جميلة . رسم الحواجب والعينين والأنف وياقى تفاصيل الوجه تناسب تماماً مع استطالة الوجه الذى زاد من الإحساس باستطالته طول الذقن وتديبها .

أما ملابسه فعباره عن قميص أرضيته فاتحة اللون وزعت بها أوراق نباتية بطريقة متكررة وفوقه معطف أو جاكيت ياقته من الفراء كالثقل بينما باقى أجزائه زخرفت بوحدة متباينة متكررة بلون أعمق من لون الأرضية . يده اليسرى تتدلى بجانب جسمه بينما يظهر من يده اليمنى كفه وأصابعه التى أطبقت على عصا مذبة اختفت تفاصيلها داخل إطار الصورة . . ويحلى الإمبراطور بالمجوهرات والأحجار الكريمة فى العمامة وعلى صدره مجموعة من العقود مختلفة الأطوال وفى إصبعه خاتم .

والصورة مثلها مثل سلسلة الصور الشخصية السابقة التى حفظت لنا ملامح ثابتة لكل



إمبراطور مكتنا بسهولة من التعرف على هؤلاء الأباطرة على التوالي وكل واحد بلامحه وهيته الشخصية وصفاته وبالتأكيد بذل المصور مجهوداً مضمناً في هذه الصور الشخصية كي ينقل ملامح الشخص الفعلية إلى الصورة وهنا كانت جدارة المصورين واضحة لأن من خلال هذه المجموعة عرفنا شخصية كل إمبراطور وتركيبته النفسية والجسمانية والطريقة التي كانوا يتحلون بها . والملابس التي كانوا يرتدونها والوقفة والجلسة التي يتخذونها .

## لوحة (٥٦)

- التحفة : صورة نصفية للإمبراطور أورانجزيب .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : مجموعة خاصة  
 الشكل : الامبراطور أورانجزيب في مرحلة الشيخوخة يظهر عبر نافذة ماسكاً بيده مصحفاً يقرأ فيه .  
 المادة : رسمت بالفرشاة على الورق .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

أورانجزيب في صورة نصفية يتوسط نافذة رفعت مظلتها لأعلى - تحيط برأسه هالة ضخمة تخرج منها أشعة غزيرة ، عمامته قليلة الطيات مربوطة عند وسطها بشريط رفيع في وسطه حلية عبارة عن حلية (بروش) من الأحجار الكريمة ويخرج من وسطها ريشة تتدلى إلى الخلف ، الوجه في وضع جانبي وينحني إلى الأمام قليلاً في وضع قراءة ، وظهرت عليه تجاعيد كثيرة عند الجبهة وحول العينين وعلى جانبي الأنف وعند الرقبة ، وبشرته سمراء لحد ما ولحيته المدببة الكثيفة يعلوها الشيب . وكذلك شاربه الذي يتدلى على لحيته . يرتدى قميصاً أبيض اللون يقفل من الجانب الأيمن يعلق على رقبته وأمام صدره سلسلة تنتهي بدلاية يضاوية الشكل يتدلى منها حبة لؤلؤ كبيرة ، وكذلك على ذراعيه أساور ويظهر وراء ظهره وسادة مزركشة بزخارف نباتية بسيطة ومتكررة وكذلك على حافة النافذة بساط له إطار خارجي ، زخارفه وكذلك زخارف الستارة التي كانت تقفل بها النافذة والتي طويت إلى أعلى متطابقة تماماً وهي عبارة عن زهور وأوراق نباتية تلف حول بعضها البعض .

أما الإطار الخارجي للصورة فرسم به معينات تحصر بينها ورقة شجرة والداخلى عبارة عن أوراق نباتية تدور حول الإطار .

والصورة في مجملها رغم أنها لأورانجزيب في مرحلة الشيخوخة إلا أن فيها فخامة

وثرء البلاط ، وقد استطاع الفنان بجدارة نقل ملامحه فى تلك المرحلة من العمر فأكثر من رسم التجاعيد حول العين وعند امتدادها للخارج كذلك عند الجبهة وعلى الخدين وفى الرقبة، كما أنه رسم جسمه هزلاً ضعيفاً ، وكفه وأصابعه أيضاً ظهرت وكثرت بها الثنيات، كما أن على وجهه الطية والتقاء المزوج بلمحة حزن تبدو فى عينيه . كما أن إصراره على القراءة فى المصحف يؤكد ما أشيع عنه وعن تعصبه الدينى ، وتبقى قضية التصوير فى عصره مجالاً خصباً للمناقشة والدراسة .

## لوحة (٥٧)

- التحفة : صورة للإمبراطور أورانجزيب واقفاً .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : مكتبة الفن بيرلين الغربية .  
 المقاسات : ٣,٥ × ٥٥,٥ سم .  
 الشكل : أورانجزيب واقفاً فى وضع جانبي ، يمسك مقبض سيفه المرتكز على الأرض بيده اليسرى .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 المراجع : محمود إبراهيم حسين : المرجع السابق ، ص ٢٠٦ ، لوحة ٧ .

## الوصف والدراسة:

رسم الإمبراطور أورانجزيب واقفاً يواجه الجانب الأيمن من الصورة ، حول رأسه هالة مشعة ، عمامته بيضاء متقطعة ويلف حولها شريطاً مطرزاً حوله عقد من اللؤلؤ علق فى وسطه جوهرة ثمينة تخرج منها ريشة لأعلى وتنتهى بشعيرات متطايرة يتدلى منها حبات لؤلؤ . الوجه فى وضع جانبي ، ويلاحظ أن بشرته سمراء أما شعر اللحية والشارب باللون الأبيض مما يدل على أنه فى مرحلة متقدمة من العمر .

أما الملابس فعبارة عن ثوب بفتحة مثلثة عند الرقبة وتقل الجانب الأيمن وتتدلى فيه شراشيب من الخيوط الذهبية . الوسط به حزام مطرز أو مطعم بالأحجار الكريمة فى المنطقة الوسطى ، أما طرفاه اللذان يتدليان للأمام فمطرزة برسوم نباتية دقيقة ، الجونلة واسعة بها طيات عديدة والثوب كله عليه نقوش متكررة دقيقة .

يرتدى الإمبراطور فى قدميه حذاءً طويلاً يتخذ اللون الذهبى ، ويضع على كتفه شالاً أبيض يلتف أمام صدره ويتدلى طرفاه على الجانب الأيسر والظهر .

يظهر من يده اليسرى كفه الذى يقبض به على سيفه المرتكز على الأرض بينما يده اليمنى ممدودة للأمام عند وسطه ويمسك بها عصا المذبة التى تتدلى شعيراتها لأسفل .



الأرضية بسيطة خالية من الزخارف وكذلك الخلفية التي اتخذت اللون الذهبى القاتم .

الصورة بصفة عامة تعبر عن ثراء وفخامة البلاط المغولى التي تتضح فى ملابس الإمبراطور الأتيقة ووقفته المعتدلة وعمامته الغنية بالمجوهرات وسيفه المرصع بالأحجار الكريمة وكذلك الحزام الذى يتمنطق به حول وسطه .

## لوحة (٥٨)

- التحفة : صورة للإمبراطور أورانجزيب .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : مجموعة خاصة .  
 الشكل : أورانجزيب جالساً على مقعد مرتفع نسبياً عن الأرض على سجادة صغيرة الحجم .  
 المادة : صورة ملونة بالفرشاة على الورق .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

نظراً لأن تصاوير أورانجزيب قليلة ونادرة فتعتبر هذه التصويرة من الصور الفريدة له وتمثله جالساً على سجادة ربما فى مسجد أو فى منظر اجتماع مع شخص ما أو عدة أشخاص لم يظهروا معه فى الصورة . ومن ناحية أخرى ربما أراد أن يجلس هكذا أمام أحد مصورى مرسومه الملكى كى يرسمه بمفرده خصوصاً وأنه كان من أم مسلمة تدعى Arjunan Begum «سيدة التاج» ، وهذا بخلاف جده الذى كان من أم راجبوتية لذلك تمسك بالتقاليد الدينية وبعضهم يقول إنه كان متعصباً منفذ الشريعة بصرامة وهذا دعى أحد القادة العسكريين الهنود المقربين له إلى تحذيره من هذا الموقف من الفنون بكل أشكالها ومن التصوير بصفة خاصة<sup>(١)</sup>.

وتواردت قصص عن تدمير أورانجزيب لأعمال فنية عديدة وتشويهه لصور شخصية بوضع طبقة من الطلاء الأبيض على الوجوه أو الرسوم التى تحرمها الديانة الإسلامية ، كل هذه الروايات تحتاج لبحث ودراسة خصوصاً وأن هناك تصاوير شخصية عديدة له ولأتباعه أنتجت خلال النصف الأخير من القرن السابع عشر الميلادى لا تقل قيمة وأهمية عن تصاوير أسلافه السابقين . فهناك تصاوير شخصية له وهو يقرأ أو يصطاد أو يقود جيشه فى المعارك وفى الغالب تصوره كرجل عجوز ، وتفسيرات ذلك كثيرة ومتناقضة فربما سجلت هذه

P. Brown : Op . Cit . , p. 100 .

(١) انظر :

التصاوير له فى اواخر حياته أو بعد وفاته كتأريخ لعصره كإمبراطور ، وحفظاً لدوره فى تاريخ العصر المغولى فى الهند . على أية حال نحن أمام صورة شخصية لأورانجزيب جالساً على سجادة قامته معتدلة ، يجلس على ركبتيه قدماء للخلف واضعاً يده اليسرى على فخذه الأيسر بينما يمسك بيده اليمنى عصا مذنبه التقليدية فى كل تصاويره . حول رأسه هالة عبارة عن دائرة لا يخرج منها أى أشعة على رأسه عمامته المألوفة التى يزينها عقد لؤلؤ والريشة المتدلية للخلف . الوجه فى وضع جانبي يواجه الجهة اليسرى من الصورة ملامحه حادة جامدة ليست بها أى انفعالات أو تعبيرات ذقنه وشاربه باللون الأسود الغليظ وكلها متصلة بشعر الرأس ، يرتدى ثوباً طويلاً يغطى كل جسمه لونه غامق وزعت عليه أشكال نباتية متكررة بلون فاتح ، يحدد الوسط حزام مرصع باللآلىء والأحجار الكريمة ويعلق فيه خنجر على جانبه الأيسر ، بينما وضع سيفه بجواره على حافة السجادة .

السجادة موضوعة على مقعد مرتفع عن الأرض يرقى إليه عن طريق درجتين من السلم، ومقدمة الصورة خالية من أى زخارف وكذلك المؤخرة التى تمثل سماء صافية ليس بها أى سحب .

الصورة بصفة عامة جامدة لانحس بالحركة والنشاط تبعث على الملل وعدم الارتياح ولا يستفاد منها شئ سوى نقل ملامح أورانجزيب الشخصية وهو فى مرحلة الشباب وخصوصاً أن تصاويره قليلة .

## لوحة (٥٩)

التحفة : صورة أورانجزيب بيده كتاب أو مصحف يقرأ فيه .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - نهاية القرن السابع عشر الميلادى .  
 المكان : متحف الدولة بيرلين - Inv. Nr. I ., 4593, Fol. 45  
 المقاسات : ١٤,٥ × ٢٠,٤ سم .  
 كتابات : توجد كتابة فى وسط الإطار الداخلى من الجهة السفلية تقرأ «أورانجزيب باد شاه» .

المصدر : صورة ملونة بالجواش على الورق .  
 المراجع : V. Enderlein : Op. Cit. , pl. 39, s. 158 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

نرى أورانجزيب فى مرحلة الشيخوخة أو فى أواخر حكمه جالساً على عرش مرتفع عن الأرض يعلوه مظلة ترتكز على عصا رفيعة . حول رأسه هالة مشعة تظهر بالكاد لأنها ذهبية اللون على خلفية باللون الأصفر الداكن . على رأسه عمامة بيضاء اللون متعددة الطيات يلتف حولها عقد من اللؤلؤ وجهه جانبى وقد مال إلى الأمام ليقرب من الكتاب الذى بيده لأنه فيما يبدو كان نظره ضعيفاً وهذا علامة من علامات شيخوخته . ذقنه كثيفة ومديبة وتخرج قليلاً للأمام وتتصل بالشعر والشارب وجميعهم باللون الأبيض جلاببه طويل أبيض ناصح وفى وسطه حزام ذهبى اللون ويتدلى طرفاه للأمام ، وقد جلس مربعاً داخل هذا المقعد الذى تحيط به الوسائد من كل جانب ويده مرفوعتان للأمام يمسك بهما المصحف مقرباً من وجهه ليستطيع القراءة ، وللمقعد ظهر وجوانب مفتوحة من الأمام حيث وضعت منضدة منخفضة يستخدمها فى الطلوع والتزول إلى هذا المقعد وله أربع أرجل ضخمة بقواعد عريضة ترتكز على الأرض ومزخرفة من كل جانب وخلفه يقف خادم يمسك بيده اليمنى مذبة يحركها فوق رأس الإمبراطور ، ويرتدى أيضاً عمامة بيضاء على رأسه ووجهه جانبى وتمثله كصبي صغير فى السن ، يرتدى الزى الإسلامى الذى يتكون من القميص الطويل وتحتة بنطلون وفى وسطه حزام يعلق به خنجر والقدمين عاريتين .



أما الشخص الجالس في مقدمة الصورة فملامحه أكبر من هذا الصبي ويرتدى عمامة تخرج من وسطها ريشة لأعلى ووجهه في الوضع الجانبي وله لحية خفيفة ويجلس على ركبتيه وقدماء للخلف بزيه الإسلامي ، ويضع يديه في حجره. والصورة في مجملها أعطتنا إيحاءً بالمرحلة السنية التي صور فيها أورانجزيب فهو شيخ طاعن في السن ويدل ذلك على انحناء ظهره وضعف بصره ولحيته البيضاء وبروز عظام الكتف والظهر بالإضافة إلى ضعف جسمه كما تكرر تصاويره وهو يقرأ في المصحف وهذا يؤكد تمسكه بالعقيدة الإسلامية وتعاليم الدين - ومن ناحية أخرى قلت أو ندرت تصاويره في موضوعات أخرى من حفلات دربار أو مجالس الطرب والغناء إلى آخره من هذه الموضوعات التي وجدناها بكثرة عند أسلافه وأجداده .

## لوحة (٦٠)

- التحفة : منظر صيد أسود ، ربما للإمبراطور أورانجزيب .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المصدر : لوحات منفصلة من البوقات ملكية من العصر المغولى الهندى .  
 المكان : مكتبة شستريتى دبلن .  
 المقاسات : ٤٢,٣ × ٢٩ سم .  
 الشكل : منظر صيد فيه حيوية وحركة لأورانجزيب وحاشيته ويقوم بصيد أسود فى مكان نائى .  
 المادة : صورة بالفرشاة على الورق .  
 المراجع : Arnold, Thomas, Wilkinson, J.V.S. : Op. Cit. , P. 48, No. xx VIII, :  
 pl. 91 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

الإمبراطور أورانجزيب فى رحلة صيد ونراه متوسطاً الصورة راكباً فيل فوقه محمل (هودج) كى يجلس به ويتمكن من موقعه المرتفع من رؤية الأسود فيسهل له اصطليادها ، وخلفه يقف ربما ابنه وياقى كبار رجال البلاط ، فيلين آخرين يستقلهم باقى أفراد الحاشية وبعضهم يحمل بندقية ، وأمام الأفيال الثلاثة صف من الجاموس تحمل رماة الرماح ويعطون الإشارة للإمبراطور بيده الصيد .

وفى خلفية الصورة اثنان من الأفيال وقد هجمت عليها الأسود واشتبكوا معها فى معركة المكان كله الذى تقع فيه معركة الصيد هذه أحيط بشبكة وقف عليها مجموعة من الحراس المسلحين ويدخلها نرى مجموعة أخرى من الأسود تجرى مذعورة وتحاول الفرار . . ويعتقد أن الشخص الذى يقوم بالصيد هو أورانجزيب وذلك من ملامحه وتفاصيل وجهه وعمامته التقليدية ، وأكثر تلك الملامح قرباً لشخصيته هى تلك اللحية المدبية المتصلة بشعر الرأس والشارب ويعلوها الشيب فى بعض أجزائها .

ورغم شراسة وقسوة المنظر إلا أن الفنان لم يتغاض عن بعض التفاصيل فى الصورة ،

فحول رأس الإمبراطور هالة ، ويرتدى قفطاناً مزركشاً وكذلك الأمير الذي يقف خلفه يحلى صدره عقود . أيضاً الهودج الذي يجلس فيه الإمبراطور وغطاء ظهر الأفيلة الأخرى حملت زخارف نباتية وهندسية جميلة لتكسر من حدة المنظر . وبالطبع الصورة مليئة بالحركة والنشاط والترقب وخاصة تلك الحركات التي يؤديها صف الزجال حملة الرماح الذين يجلسون على ظهور الجاموس ، ومنظر الأسود الواقفة أمامهم مزعورة وكأنها استسلمت للإمبراطور فوقفت تتقبل الصيد .

المنظر يعبر تعبيراً جيداً عن الموضوع ، كما أن المكان تناسب والجو الملائم لرحلة الصيد ، الوجوه كلها في حالة ترقب وانتباه ، الأفيال المرسومة في الخلفية تواجه معركة شرسة حيث هجمت عليهم الأسود أحدهما من الخلف والآخر من الأمام ، كل هذه الأشياء أجاد المصور الفنان التعبير عنها وإعطاء جو ملائم لرحلة الصيد .

## لوحة (٦١)

التحفة : صورة نصفية شخصية للإمبراطور دارا شيكو .

المكان : متحف برلين .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

المقاسات :  $\frac{1}{2} \times 6 \times 8$  بوصة .

الشكل : صورة نصفية جانبية لتفاصيل وجه الأمير دارا شيكو .

المادة : صورة بالفرشاة على الورق .

الصناعة : قام بتنفيذها المصور مانوهر .

المراجع : P. Brown : Op . Cit . , p.1 .

محمود إبراهيم حسين : سبق ذكره ، ص ٢٠٧ ، ش ١٤ .

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة لوجه الأمير داراشيكو في وضع جانبي على رأسه عمامة متعددة الطيات ربط في وسطها شريط عريض مقلم بأقلام سوداء عريضة ويعقد طرفه لأعلى .

مميزة ملامحه بالقوة والعظمة حيث عيناه واسعتان وحاجباه خطوط مستديمة بها بعض الاستدارة ، الأنف رفيع مدبب ومفلطح قليلاً عند الفتحين ، الشفاه غليظة ويعلوها شارب يتدلى طرفاه على جانبي الفم مباشرة ، الشعر خفيف ويظهر جزء منه أسفل العمامة ثم سالف أمام الأذن ثم يستمر في التصاقه مع الذقن الرفيعة ، الأذن يحليه قرط به حبتين من اللؤلؤ .

يرتدى قميصاً تقليدياً بفتحة مثلثة عند الرقبة ويقفل من الجانب وخال من الزخارف . ويبدو أن الرسام مانوهر كان متخصصاً في رسم الوجوه الشخصية للأباطرة والأمراء حيث إن الصورة خالية من أي تفاصيل أخرى اللهم إلا العناية فقط برسم تفاصيل الوجه وغطاء الرأس وباقي الجسم لم تظهر منه أية تفاصيل ومع ذلك فقد أجاد المصور في رسم ملامح مطابقة للأصل خاصة وأن تصاوير داراشيكو نادرة أو قليلة نسيباً إذا ما قارناه بأسلافه نظراً للأحداث والمشاحنات التي جرت في أواخر عصر الدولة المغولية في الهند .

## لوحة (٦٢)

- التحفة : صورة للأمير داراشيكو في موكب .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : متحف برلين Juy . Nr. I 4596. Fol . 15  
 المقاسات : ٢٤,٣ × ٣٤,٥ سم .  
 الشكل : منظر موكب للأمير داراشيكو راكباً فيل داخل هودج ومن حوله راكبي الفيلة ، ثم راكبي الأحصنة والحرس الواقفين من حوله في كل جانب .  
 المادة : صورة ملونة بالجواش على الأرض  
 الكتابة : على الهامش السفلي للإطار الداخلي : «موكب داراشيكو» .  
 المراجع : . 153 . 31, 5 . Tos . Cit , V. Enderleien : Op .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

يتوسط المنظر فيل ضخم على ظهره هودج كالمقصورة وله قبة وبداخله جلس الإمبراطور في أبهى حلله يرفع يده اليمنى ماسكاً بها مذبة أما يده اليسرى فيضعها على حافة الهودج .

حول رأسه هالة مستديرة ، يرتدى عمامته التقليدية المتعددة الطيات وحولها شريط ذهبي عريض يحلى طرفه عقد من اللؤلؤ ويخرج منها إلى الخلف ريشة بها دليات من حبات اللؤلؤ . الوجه في وضع جانبي ويتطابق في ملامحه مع ملامح داراشيكو في الصورة السابقة من حيث الذقن الرفيع الذي ينتهي من أسفل بتدبيب في الشارب الرفيع الذي يتدلى على جانبي الفم مباشرة والعينان الحادتان والشفاه الغليظة والأنف الطويل . أما ملابسه فعباره عن قميص بكم طويل أرضيته باللون الأحمر وزركشت بأشكال رفيعة باللون الذهبي وفوقه جاكيت بأكمام تصل حتى الكوع وله ياقة ضخمة من الفراء وعلى صدره عقد من اللؤلؤ تتوسطه قطعة مجوهرات يجلى في عظمة وشموخ سائداً ظهره على وسادة وينظر أمامه في هدوء وطبيعة .

ومن حول باقي الموكب ، خلفه أربعة أفيال على صف واحد يحملون حملة الأعلام ،



وأمامهم حملة الرماح أو الفرسان بجوارهم على الأرض يتقدمهم صفوف من كبار مستقبلي الموكب والشخصيات المهمة يتقدمهم خمسة فرسان على أحصنة يبدو أنهم العازفين وحملة الأبواق التي تعلن قدوم الموكب ، ثم مجموعة الحراس يقفون في صف حاملين عصا غليظة وورائهم جدار بوابة القصر وأمامهم المدخل يؤدون التحية للإمبراطور .

تكوينات الصورة ككل قوية ومعبرة كما أن فيها توزيع جيد لراكبي الأفيال ثم راكبي الأحصنة ثم المرتجلين والحراس الواقفين للاستقبال ، ويتمركز هذا التكوين الرائع الذي شكل منظراً دائرياً جميلاً ، الفيل الذي يقل الإمبراطور وخادمه والسائس ، ولم يغفل المصور زينة الفيل وتحليته بطريقة زخرفية جميلة . قطعة فنية رائعة عامرة بالزخارف والرسوم الشخصية والألوان المتعددة المتناسقة على أرضية باللون الأخضر القاتم وسور وبوابة القصر باللون الأبيض الصافي ، ومن أعلاه السماء بزرقتها الصافية الجميلة .



**الفصل الثالث**  
**الصور الشخصية للأمراء والنبلاء والفرسان**  
**وكبار رجال البلاط**  
**فى القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين**



## الصور الشخصية للأمراء والنبلاء

### والفرسان وكبار رجال البلاط

لم تقتصر الصور الشخصية على أفراد البيت التيمورى والمغولى بل تعدت ذلك إلى المحيطين بهم من أمراء ونبلاء وكذلك كبار رجال البلاط من وزراء وحكام أقاليم وقادة عسكريين وفرسان، وأيضاً مبعوثين للبلاط، كما شاهدنا تصاوير رجال الدين والنسك والمتقشفين، بالإضافة إلى الفنانين من كتبة ومصورين ومزوقين ورسوم للعامة كالصبية بمفردهم أو مع رفاقهم أو فى جلسات الطرب والمرح التى كان يتمثل فيها الموسيقيون والشعراء والمغنيون وغيرهم. . إذن يمكن أن نطلق عليه عصر الذاتية حيث كان كل فرد فيه يحب أن يرى صورته الشخصية ممثلة أمامه رغبة منه فى الحياة الواقعية الملموسة بل وأن تتخذ صورته شكلاً من أشكال الأبدية والخلود اسماً وشكلاً من خلال التصاوير، وهذا يفسر الكم الهائل من التصاوير التى ازدحمت بها ألبومات ومرقعات العصر. وساعد على ذلك وجود فنانين مستعدين لتلبية هذه الرغبات الملحة، ومقبلين على عمل صورة لكل شخص موجود من أكبر موظف فى مركز الصورة لأصغر فتاة فى ركن الصورة، وهؤلاء الفنانون كانوا محظوظين لوجود رعاة من معروفين يميلهم الشديد نحو تصوير أنفسهم وغيرهم.

ومن هذه التصاوير التى شملت أمراء وأباطرة لاحقين وربما لم يكن لهم دور بارز فى الحكم ، تلك التى نراها فى ( لوحات ٦٣، ٦٤، ٦٥ ) ، ويلاحظ رسم الهالات حول رؤوسهم مما يدل على أنهم من البيت الحاكم وعملت تصاوير شخصية لهم تخلدهم وتحفظ دورهم ومكانتهم فى العصر . أما ( لوحات ٦٦ ، ٦٧ ) فهى أيضاً تصاوير نصفية الأولى لنادر شاه ، ويلاحظ اختلاف شكل العمامة عن الأشكال السابقة وميلها إلى شكل القبعات الأوروبية وفى ذات الوقت توجد الريشة الفخمة المتجهة لأعلى مما يدل على المحافظة على بعض من الشكل التقليدى للعمامة .

أما اللوحة الثانية فهى لجلال الدين كلجى ، وإن كانت هناك مشكلة حول وجود الاسم أعلى الصورة ، وذلك لتشابه شكل الرجل المرسوم مع تصاوير الإمبراطور همايون الذى ورد فى تصاوير سابقة ، وفى رأى أنها للإمبراطور همايون وتفذت طبقاً لطلب أو رغبة



جلال الدين كلجى الذى كتب اسمه أعلاها لضمان وصولها له شخصيًا ، أو أن الإمبراطور أرسلها لهذا الشخص كهدية لذلك كتب اسمه أعلاها .

أما ( لوحة ٦٨ ) فهي لرجل من النبلاء ويوجد اسمه على جانب الصورة الأيمن ، وتمثله ماسكًا وردة فى يده اليمنى ، ويقف وقفه معتدلة وملامحه قوية ومعبرة وتشبه صورته إلى حد كبير صور الأباطرة التى درسناها سابقًا .

أما كبار رجال البلاط مثل الوزراء وحكام المقاطعات فقد رأيناهم فى التصاوير الجماعية مصاحبين للأباطرة فى احتفالاتهم وأعيادهم ، وعرفوا من أسمائهم المدونة بخط مصغر بجوارهم أو على زنودهم أو سيوفهم أو ياقات ملابسهم (انظر لوحات ٣٥، ٣٧، ٣٨، ٣٩)، وعرفنا منهم ثلاثة من الوزراء البارزين الذين كان لهم دور كبير فى حكومة المقاطعات منذ حكم جهانجير ، وهم : اعتماد الدولة<sup>(١)</sup> ، والرجل الثانى يدعى عساف خان<sup>(٢)</sup> ، وله صورة نادرة مع الإمبراطور شاه جيهان<sup>(٣)</sup> ، أما الثالث فهو خواجه أبو الحسن<sup>(٤)</sup> (انظر لوحة ٣٥).

وفى إحدى اللوحات نرى جهانجير مع أحد وزرائه واقفًا أمامه يقدم له تقريراً<sup>(٥)</sup> وبالإضافة لظهور هؤلاء الأشخاص من أصحاب الوظائف المهمة فى الدولة فى التصاوير الجماعية التى تضمهم والأباطرة ، فقد عثر على كثير من التصاوير الفردية الشخصية ، وفى أحوال أخرى مع تصاوير مساعدين لهم وزعت صورهم الشخصية على إطار الصورة بطريقة مبتكرة وجميلة كما سيأتى شرح ذلك بالتفصيل .

وقد كانت بداية هذا الظهور الكثيف للصور الشخصية لهؤلاء الرجال البارزين فى عصر

(١) ارتبط اسم هذا الرجل بأجمل المباني حتى أنه كان يعتبر نفسه سيد البنائين المغوليين ، ومقبرته فى أجرا من الرخام الأبيض المطعم بالأحجار الكريمة ، وترجع شهرته أيضاً لكونه والد زوجة جهانجير أجمل نساء عصرها . كما كتب تحت جهانجير فى مذكراته قائلاً : « كان وزيراً عادلاً وممتازاً ومتعلماً ورفيقاً طيباً وحنوناً » .

Brown, P. : Op. Cit., P. 153 .

(٢) ابن اعتماد الدولة وكان أحد دعائم حكومة جهانجير ، ومقبرته الآن بالقرب من لاهور .

Brown, P. : Op. Cit., P. 153 .

Amina Okada : Op. Cit., PL. 208 - P. 172. (٣)

(٤) كان من كبار الموظفين فى منطقة الدكن ، وهى من المناطق التى دائماً ما يحدث بها اضطرابات أثناء حكم جهانجير ، لذلك كان الإمبراطور يستخدم دهاام ودكاهم فى السيطرة على هذه المناطق البعيدة .

Brown, P. : Op. Cit., P. 153 .

Amina Okada : Op. Cit., PL. 170 - P. 146. (٥)

جهانجير الذى لم يمنعه اهتمامه بالصور الشخصية له ، من أن يهتم ويأمر مصوريه بعمل تصاوير للمحيطين به سواء منفردين أو مع آخرين .

مثال ذلك تصاوير القادة العسكريين والفرسان ، فهي كثيرة ومتنوعة نظراً لأهميتهم فى الدولة واعتماد الأباطرة عليهم فى المحافظة على أمن وسلامة الإمبراطورية وكذلك لتحقيق أطماعهم التوسعية فى شبه جزيرة الهند .

ففى ( لوحة ٦٩ ) نرى عساف خان وهو من كبار القادة العسكريين - كما ذكرنا سابقاً - وكما يتضح من صورته وحرصه على أن يعلق سيفه فى حزام الوسط قابضاً عليه بقوة بيده اليسرى ، ولم ينس الفنان أن يضيف مظاهر العظمة وال فخامة على الشخص المصور وكأنه يؤكد نبل هؤلاء القادة وتشبههم بالأباطرة . وبالمثل أيضاً مجموعة لوحات أخرى للقادة العسكريين لهم نفس شجاعة وقوة ونبل عساف خان ( لوحات ٧٠، ٧١، ٧٢ ) . أما ( اللوحتين ٧٣، ٧٤ ) فلم يكتف المصور بتصوير القائد العسكرى بمفرده فى وسط اللوحة ، بل وزع على الإطار الخارجى مجموعة من العسكريين بعضهم واقف والبعض الآخر جالس، مزودين بمعداتهم الحربية المجهزة والمعدة للاستخدام .

كذلك تشابهت صور الفرسان مع تصاوير الأباطرة وخاصة المصورين فيها ممتطين جياداً<sup>(١)</sup> ونلاحظ ذلك على ( اللوحتين ٧٥، ٧٦ ) فكان لهم نفس التجهيزات العسكرية ، وكان للجياد الزينة والحلى وأغطية الظهر المزخرفة والحركات الرشيقة .

كما نال مبعوثو البلاط والضيوف نفس الاهتمام مثلهم فى ذلك مثل رجال البلاط والقادة ، فوجدنا تصاويراً لهم بعضها أحضره السفراء معهم ، وأخرى منقولة من الأصل الأوروبى ، والبعض الآخر قام فنانون البلاط بتصويره على الطبيعة .

من أمثلة ذلك صورته شخصية للملك جيمس الأول أحضرها روى معه عند قدومه للبلاد لأول مرة فى عام ١٦١٥ م ، أما الصورة فهي من عمل الفنان Jahn de Gitz وهو المصور الخاص للملك جيمس الأول ثم ما لبث فنانون البلاط فى تقليدها<sup>(٢)</sup> . صورة أخرى يقال إنها للسيدة روى زوجة المبعوث الإنجليزى وهى منقولة من الأصل الأوروبى للفنان

(١) انظر كتالوج اللوحات ( ٦٤/٦٣ ) .

(٢)

Amina Okada : Op. Cit., P. 46 - PL. 46.

الانجليزى أولفر أيضاً صورة لقس مسيحي مرتدياً رداء داكناً وملامحه معقدة ويقال إنها للأب Francisco Corsi<sup>(١)</sup> .

كما تذكر المراجع أن جهانجير أرسل المصور بشنداس مع بعثة لإيران لأخذ صور شخصية للشاه عباس وكبار رجال البلاط هناك<sup>(٢)</sup> ، كما كان جهانجير بصفة خاصة يحرص على عمل تصاوير له مع زائريه من حكام ومبعوثين ( انظر لوحات ١٩، ٢١، ٣٦، ٥١، ٥٢ ) .

وفى ( لوحة ٧٧ ) نرى صورة لمبعوث إيراني يتضح ذلك من ملابسه وعمامته والخذاء الذى يرتديه فى قدميه ، كما كتب اسمه على الجانب الأيسر من الصورة ، أما ( لوحة ٧٨ ) نرى فيها رجلاً أوروبياً ربما كان مبعوثاً للبلاط أو هى صورة منقولة عن الأصل الأوروبى .

وبالنسبة لرجال الدين كانت أهميتهم فى البلاط تأتى فى المقام الأول ، لأن الأباطرة كانوا يستمدون منهم القوة الروحية الدينية التى يضمنون بها البقاء فى الحكم لفترات أكبر ، لذلك كانوا يحرصون على أن يصوروا فى صور منفردة ، وفى أغلب الأحيان على الصفحة الافتتاحية أو المقابلة لها إذا كانت الصفحة الأولى تتضمن صورة الإمبراطور ، مثال ذلك ( لوحة ٢٧ ) التى يمثل فيها الإمبراطور واقفاً ماسكاً بيده اليمنى الكرة الأرضية بينما ( لوحة ٦٩ ) لرجل دين ، ويدعى معين الدين خشتى<sup>(٣)</sup> ، الذى رسمت حول رأسه هالة وبين يديه كرة يعلوها تاج ملكى تخرج منه لأعلى ريشة ، وبالتأكيد لم تكن هذه سوى محاولة لربط الدين بشرعية الحكم وإن تعددت الأساليب ، فبالإضافة لتصوير رجل دين على الصفحة المقابلة ، وجدناه فى التصاوير الأخرى مع الإمبراطور فى صفحة واحدة ( لوحة ٤٩ ) وهى لشاه جيهان مع رجل دين يقدم له الكرة الأرضية .

أما ( لوحة ٣٦ ) فهى لجهانجير مع مجموعة من المبعوثين والرسل بينهم رجل صوفى ووردت هذه اللوحة فى معظم المراجع معنونة بعنوان « الإمبراطور يؤثر رجل دين باهتمامه بينما باقى المصورين باللوحة لايعيرهم أى اهتمام وكأنهم غير موجودين معه » . .

(١) وهو قس مسيحي من فلورنس عاش وعمل لسنوات عديدة لدى البلاط المغولى ، ثم عمل أخيراً مترجماً للمبعوث الإنجليزى سير توماس روى .

Brown, P. : Op. Cit., P. 146 .

Amina Okada : Op. Cit., PL. 170 - P. 146.

(٢)

(٣) ربما هو نفس الرجل الصوفى الذى استدعاه أكبر ليقلد ابنه جهانجير الحكم ويبارك اعتلاءه العرش بعد أبيه ، وهو على أية حال رجل الدين المشهور فى تلك الفترة التى ظلت مقبرته مزاراً من قبل الهنود لفترة طويلة .

وفي ( لوحة ٦٣ ) رجل دين يقدم سيفاً لأمير ممتطياً حصانه ( ربما داراشيكو ) ، كما رأينا رجال دين في الزخارف الهامشية لبعض مذكرات الأباطرة مثل الصفحتين الأولين من أكبر نامه لاحظنا عليها تصاوير ملائكة تحمل التاج التيموري ، ورجل دين وزاهد في وضع صلاة وبالتأكيد أضيف الرسم للعمل المكتوب في عصر جهانجير<sup>(١)</sup> .

وفي لوحات أخرى متفرقة ( لوحة ١٩ ) جهانجير مع رجال دين مسلمين ومسيحيين ، ( لوحة ٣٠ ) جهانجير حاملاً صورة فرجن ماري وهي لا تحمل أى مغزى سوى شرعية الحكم والسماحة الدينية ، ونفس التفسير ينطبق على لوحة لجهانجير تمثله في نافذة عليا ماسكاً الكرة الأرضية ، وفي النافذة السفلى صورة لشاب يمسك صليبا خشبياً ( لوحة ٣٢ ) وفي لوحات أخرى وجدنا الدراويش والمتقشفين والزاهدين والنساك ، إما في لوحات منفردة واقفين أو جالسين في الخلاء بمفردهم ( لوحات ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ) ، أو في جلسات جماعية يتناقشون في موضوعات دينية سواء مع الإمبراطور أو أحد الأمراء وحاشيته أو مع بعضهم البعض ( لوحة ٨٣ )<sup>(٢)</sup> .

كما رأينا تصاوير النساك والزاهدين في الحياة أيضاً بمفردهم أو واقفين مع واحد من الأباطرة أو الأمراء يتناقشون سوياً ، ( لوحات ٨٤ ، ٨٥ )<sup>(٣)</sup> .

ومن تصاوير الشخصيات العامة وصلتنا تصاوير شخصية للكتاب والشعراء والمصورين ومساعدتهم ، بالإضافة إلى تصاوير الصبية بمفردهم أو مع رفاقهم ، أيضاً مجالس الطرب والمغنى . . ومن تصاوير هؤلاء المشاهير ، صورة للشاعر سعدى<sup>(٤)</sup> ، وهو لمصور لم يذكر اسمه رغم أنها رسمت له بعد وفاته بـ ٣٠٠ سنة إلا أنها مثلته كهلاً ، لكنه يبدو رشيقياً معتدلاً في وقفته ، يظهر على ملامح وجهه الإرهاق والتعب من كثرة ما بذله من جهد في شعره ومؤلفاته وكذلك ترحاله من مكان لآخر ، لذلك صورته تشبه في ملامحها ملامح الرحالة والفلاسفة .

Amina Okada : Op. Cit., p.

(١)

Ibid, PL. 39 - P. 39, PL. 53, P. 33.

(٢)

Ibid. : PL. 40, P. 40.

(٣)

(٤) ولد هذا الشاعر وال كاتب في مدينة شيراز ، في نهاية القرن ١٨ ، ودرس في بغداد و زار فلسطين ، وأسره الصليبيون ، كما عمل بحاراً في بلدان عديدة منها الهند ، وكانت له وجهات نظر فلسفية في الحياة لذلك وضع في مصاف العلماء ، وعاش لعمر يناهز ١٠٨ سنة .

Brown, P. : Op. Cit., P. 154, PL. LXI, Fig. I .



كما أن هناك صورة أخرى لشاعر آخر يدعى فيظى Faizi<sup>(١)</sup> ، ومن الملاحظ أنها تظهره أكبر من سنه الحقيقي لأنه كما قيل كان يعاني من مرض الربو مما أثر على صحته وتوفى صغيراً فى حوالى الخمسين .

ومن تصاوير العامة الأخرى ( لوحة ٨٧ ) وهى لرجل يدعى محمد فقير الله خان ويعرف بأنه كبير فناني البلاط فى عصر شاه جيهان ، ولم يكتف الفنان برسمه فى وسط الصورة لكن وزع فى الإطار الخارجى للوحة تصاوير مساعديه من المصورين والخطاطين والمزوقين بعضهم جالس والآخر واقف ، وكل واحد منهم يؤدي حركة مختلفة عن الآخر ، وفى ( لوحة ٨٨ ) رجل يكتبُ سائداً يديه ودفاتره على رجله اليمنى التى وضعها فوق اليسرى بطريقة طبيعية واقعية ، أما ( لوحة ٨٩ ) فهى لرجل يبدو أنه خطاط حيث جلس على الأرض وأمامه منضدة وضع عليها أدوات الكتابة والدفتى الذى يكتب فيه مفتوح حيث يضع بحركة رشيقة ريشته فى المحبرة بينما يسند الكتاب بيده اليسرى . وفى ( لوحة ٩٠ ) صورة لشاعر أو مفكر جلس متأملاً أو يفكر فيما سيكتبه ويده الدفتى ومن حوله أدوات الكتابة على الأرضية<sup>(٢)</sup> .

وأيضاً وجدنا عدداً من تصاوير لصبية فى عمر الشباب ويبدو أنهم كانوا يحبون أن يروا أنفسهم مصورين فى وسط خلفية من الأزهار والورود التى تضيف على تصاويرهم حيوية ونشاط ( انظر لوحات : ٩١، ٩٢، ٩٣ ) . كما نرى فى ( لوحة ٩٤ ) اثنين من الصبية أحدهما بدين يمكس بازياً والآخر وهو النحيل يتطلع إليه ، والجلسة مرسومة فى منطقة خلاء لصديقين يقضيان وقتاً لطيفاً معاً .

أما من أمتع التصاوير التى وصلتنا ، صور جلسات الطرب والشدو والموسيقى ، وربما لم تكن هناك عناية لتحديد أسماء هؤلاء الأشخاص إلا أن الملاحظة الدقيقة للامحهم تعطينا الإحساس بأن هذه الصورة عملت لأشخاص بعينهم وأن الفنان بذل جهداً واضحاً فى رسم ملامح مطابقة للامحهم تعكس اندماجهم وإحساسهم بالفن .

(١) كان فيظى يعمل شاعراً لدى الإمبراطور أكبر ، كما كان مستشاره الخاص لتقارب فكريهما ، كما أنه أعجب بالادب الهندى فترجم العديد من الأعمال السنسكريتية سواء فى الشعر أو الفلسفة ، ويقال إنه أخو الكاتب أبو الفضل ، وهذا ما زاد من التصاقه ببلاد الأباطرة .

Brown, P. : Op. Cit., PL. LXI, Fig. 2 .

Amina Okada : Op. Cit., PL 2 P. 10, 3 P 12, 4 P . 13.

(٢) انظر أيضاً اللوحات :



ولم يكتف المصور بتضمينهم فى صور الاحتفالات والأعياد ومصاحبين للأباطرة كما فى ( لوحات ٢١، ٥٤، ٩٨ ) ، لكن وجدناهم يجتمعون مع بعضهم البعض فى جلسات مرح وصفاء . وكان من أشهر موسيقى ومطربى العصر المغولى المغنى المعروف مايان تنسان<sup>(١)</sup> ( لوحة ٩٧ ) كما أن له صورة شخصية نادرة صور فيها بمفرده<sup>(٢)</sup> .

أما ( لوحة ٩٥ ) فهى لأحد النبلاء مع أتباعه فى جلسة طرب وقت غروب الشمس فى مكان جميل به نباتات وأشجار ، أما ( لوحة ٩٦ ) فهى لمجموعة من الأتباع جلسوا على بساط ومن خلفهم الخيام ، ويبدو أنه معسكر للجيش ، وفى وقت الراحة التقوا فى جلسة سمر جميلة لتمضية وقت طريف ممتع .

وفى ( لوحة ٩٨ ) نرى الأمير باميتز فى حديقة ومن حوله يجلس أتباعه ورفاقه بعضهم يحمل كتباً أو دفاتر يقرءون فيها ، والبعض الآخر يحمل آلات موسيقية وكأنهم يقرءون الشعر ويلحنونه ويفنونه .

(١) قال عنه أبو الفضل : لم يكن هناك مغنياً مثله فى الهند منذ المائة سنة الأخيرة من حكم المغول ، كما كان ينظم الشعر . وهو هنلى الأصل ، والتحق بـ مدرسة للموسيقى أنشأها ( ١٤٨٦ - ١٥١٨ ) ، ويقال أنه أسلم والتحق بالبلاط للمغولى واتسعت شهرته فى عصر كل من أكبر وجهانغير ، ولا تزال مقبرته مزاراً للموسيقين الهنود أملاً فى الوصول إلى شيء من جمال صوته وحلاوته . . Brown, P. : Op. Cit., PL. XXXI, LXII, P. 155.

Amina Okada : Op. Cit., PLs. 20, 22

(٢)

## لوحة (٦٣)

التحفة : صورة شخصية لأحد الأمراء المغول ممتطياً حصانه ويتسلم سيفاً من رجل دين .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - أوائل القرن السابع عشر الميلادي .

الشكل : أمير مغولي يتسلم سيفاً من رجل دين واقفاً أمامه .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Information Service of india Ministry of external Affairs

Government of india, india 1959, New Delhi.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

أمير مغولي على ظهر حصان يمشى خلفه اثنان من الأتباع بينما يقف أمامه رجل دين يقدم له سيفاً يحمله على كفيه .

يجلس الأمير في وضع جانبي حول رأسه هالة مستديرة مشقة ، يعلوها مظلة يحسكها أحد الخدم على هيئة ورقة شجر ضخمة تنتهي بطرف مسنن وحواف فستونية الشكل يزخرف داخلها ورد وزهور على أفرع نباتية على جانبيها أوراق شجر . على رأسه العمامة التقليدية التي يخرج من وسطها ريشة ويلف حولها شريط عريض ينتهي طرفه لأعلى .

أما الوجه ففي الوضع الجانبي لا يظهر منه سوى العينان ويعلوهما الحاجبان ، وأنف طويل مستقيم ، وباقي الوجه يغطيه لحية كثيفة تتصل بالشارب وشعر الرأس .

القفطان طويل له أرضية غامقة وموزع عليه رسوم ورود بلون فاتح ، على صورة مجموعة من العقود المتعددة الأطوال ، حول الوسط حزام مطرز يتدلى طرفاه للأمام ومعلق به خنجرين واحد على كل جانب ، يمسك بيده اليسرى طرف لجام الحصان بينما يمد يده اليمنى أمام صدره مرحباً بالرجل الواقف أمام الحصان ، في قدمه حذاء برقبة طويلة ، أما الشيخ الذي وقف أمامه فيرتدى عباءة طويلة وواسعة كثيرة الثنايات وعلى رأسه عمامة ضخمة ، والوجه في وضع ثلاثي أرياع له لحية ضخمة وشارب متصل بها ومديبة الطرف وتبدو على ملامحه الطيبة والسماحة ويقدم السيف أحد شارات الحكم للأمير الذي يبدو مطعماً بالأحجار الكريمة .

أما التابعان فيرتديان الملابس التقليدية والعمامات البسيطة وأحدهما يمسك مذبة مرفوعة لأعلى بينما الآخر بيده مظلة .

الصورة في مجملها معبرة ومن الموضوعات المتكررة ودائماً كان يصور رجال الدين يقدمون أحد شارات الحكم للأباطرة أو من يمثلهم وذلك لتكون لهم السلطة الدينية والدينية معا . واستطاع المصور أن يعبر بدقة وإحساس عن موضوعه مؤكداً على ثراء وفخامة البلاط المغولي في الهند الذي يتضح بجلاء في ملابسه وزينته والزخارف التي ملأت ثوبه .

## لوحة (٦٤)

- التحفة : صورة شخصية لفرح سير بادشاه راكباً حصاناً .  
 التاريخ : أواخر المدرسة المغولية الهندية في حوالى ١٧١٥ م .  
 المكان : مكتبة الدولة ببرلين Inr. Nr I. 4596 fol. 30 .  
 المقاسات : ٢٥ × ٣١,٥ سم .  
 الشكل : تصوير مغولى متأخر لفرح سير ممتطياً حصانه ، خلفه منظر طبيعي لمجرى مائى يتخلله قطعة أرض يابسه ثم جزيرة فى وسطه ، ويستمر فى جريانه ويتهى بمرتفعات على جانبيه .  
 المادة : الجواش على الورق .  
 كتابة : وجد اسم هذا الحاكم على هامش الإطار الأوسط من الجهة السفلى .  
 المراجع : Enderlein : op. cit., Abb. 55, S 167  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لأحد حكام المقاطعات الذين حكموا فى فترة متأخرة من العصر المغولى فى الهند . ووجد اسمه مسجلاً على الإطار الأوسط بالجهة السفلية ويدعى فرح سير باشاده . والصورة متقدمة فى تقنياتها الفنية وخاصة من ناحية الألوان والزخارف التى تنوعت ويده ظاهره لامعة اللون إلى حد ما .

يوجد حول رأسه هالة مستديرة محددة من الخارج بلون ذهبى ، على الرأس عمامة متعددة الطيات ، مزخرفة ومزينة بعقود لولية كما يخرج منها من أعلى ريشة يتدلى طرفها إلى أسفل وينتهى بحبات من اللؤلؤ . الوجه فى وضع جانبي ، ملامحه دقيقة ولحيته كثيفة تتصل بالشارب وشعر الرأس . أما ملابسه فعبارة عن قفطان طويل لونه وردي به وحدة زخرفية نباتية متكررة بالطول كما أنه كثير الثنيات والطيات ، أيضاً معلق على كتفيه وأمام صدره شرائط مطرزة بالخياوط الذهبية ومجموعة من العقود اللؤلؤية مختلفة الأطوال ، أما الحزام الذى يحدد الوسط عليه على مسافات متباعدة بروشات وأحجار كريمة ويتدلى طرفه المطرز بالخياوط المتعددة الألوان إلى الأمام .

رسم الحصان بطريقة زخرفية رائعة حيث يتلوى الشعر على جانبي الرقبة والوجه بطريقة حلزونية مجعدة ، ويلتف اللجام حول فمه ورقبته ، ويمسك الإمبراطور طرفه بيده اليسرى ، وعلى الظهر بساط مزخرف وينتهي بشراشيب على كل جانب من جانبيه ، لكن مع ذلك الألوان التي لون بها جسم الحصان السفلى غير منطقية ولا تتناسب مع الواقع .

الصورة عالية التقنية ، ألوانها زاهية ، ملامح وتفصيل وجه الإمبراطور دقيقة ومنفذة ببراعة وربما كانت مطابقة للأصل ، كما تفوق الفنان في رسم مقدمة وخلفية الصورة فبدت طبيعية وجميلة .



## لوحة (٦٥)

- التحفة : صورة شخصية ربما لأحد الأمراء ويدعى عظيم الشأن .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - نهاية القرن السابع عشر الميلادي .  
 المكان : المتحف الإسلامي بمتاحف الدولة ببرلين - Inr. Nr I. 4594 fol. 4 .  
 المقاسات : ١٧,٦ × ٢٦,٨ سم .  
 الشكل : عظيم الشأن واقفاً حاملاً سيفه على كتفه الأيمن ويمسك وردة بيده اليسرى .  
 المادة : وجد اسمه على الهامش السفلي الداخلي للصورة « عظيم الشأن » .  
 كتابة : بالجواش على الورق .  
 المراجع : Enderlein : Op. Cit., Abb. 41., S 157, 160  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لأحد الأمراء واقفاً مواجهاً الجانب الأيمن للوحة على أرضية نباتية بسيطة وخلفية زرقاء تمثل سماء صافية اللهم إلا من بعض الغيوم أو السحب التي تبدو أعلى الصورة .

وحول الرأس هالة مشعة باللون الذهبي أما باطن الهالة فباللون الأخضر ، على رأسه عمامة متعددة الطيات يربط وسطها شريط ذهبي اللون ويخرج من وسطها ريشة تتدلى إلى أسفل ويحلى أطرافها حبات من اللؤلؤ .

الوجه في وضع جانبي لرجل في منتصف العمر وإن كانت لحيته يعلوها بعض الشيب في بعض أجزائها وهي تتصل بالشارب وشعر الرأس الذي يظهر من العمامة ، العينان صغيرتان ضيقتان أما الأنف فطويل يمتد للخارج قليلاً .

أما ملابسه فعبارة عن القفطان التقليدي المفتوح عند الرقبة على هيئة مثلث ويقفل من الجانب تحت الإبط الأيمن . أرضيته بيضاء وبه خطوط طولية باللون الذهبي . في الوسط حزام يتدلى طرفاه للأمام ومطرز بالخیوط الذهبية يلف على رقبته شريطاً رفيعاً مطرزاً أيضاً ويتدلى على كتفيه وأمام جسمه . تحت القفطان سروال خال من الزخارف وفي القدمين خف ممارتي من الخلف .

حركات اليدين متنوعة عما سبق من تصاوير حيث حمل بيده اليمنى سيفه سائداً إياه على كتفه ويده اليسرى تمتد أمام جسده ويمسك بها زهرة رقيقة .

الصورة في مجملها تمثل نبل العصر المغولي و ثراءه في الهند حيث اهتم المصور الفنان بإظهار الفخامة والعظمة التي كان يتميز بها أفراد البلاط سواء في ملابسهم أو ملامحهم أو الأشياء التي يمسكونها في أيديهم . كما لاحظنا الحلى التي كان يترزين بها حول معصمه وأصابعه وكذلك على ذراعيه ، كل ذلك من مظاهر الفخامة والثراء في العصر المغولي في الهند .

## لوحة (٦٦)

- التحفة : صورة شخصية نصفية لنادر شاه .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - منتصف القرن الثامن عشر الميلادي .  
 المكان : مجموعة خاصة .  
 المقاسات : الصورة نصفية لرجل على رأسه عمامة أوروبية الشكل ووجهه في وضع جانبي .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 المراجع : Esin Atil : The Brush of Masters drawings from Iran and India, Washington 1978, PL. 75 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة نصفية لنادر شاه ، في الوضع الجانبي على رأسه قبعة غريبة الشكل على جانبيها قطعتان من القماش المقوى ثم يخرج منهما لأعلى قبعة طويلة تنتهي من أعلاها بأشكال مثلثات ، بينها مزخرف بوريدات صغيرات وأوراق نباتية ثم تحلى فوق الرسوم بعقد من اللؤلؤ على هيئة مثلث قاعدته لأسفل ويزين رأسه من أعلى جوهرة مستديرة في وسطها حجر كريم، ويخرج من القبعة ريشة طويلة تتجه لأعلى ثم تتدلى قليلاً لأسفل .

الوجه في وضع جانبي ضخم إلى حد ما ، على الجبهة تجميعات وحول العين التي تتسع قليلاً وتنسحب من الجانب ، الأنف طويل وضخم ، الفم يعلوه شارب كثيف يغطي الفم ولا يظهر منه سوى جزء بسيط ، اللحية لم تنمو بعد حيث لاتزال شعيراتها تنبت ، الأذن أيضاً حجمها كبير لتتناسب وضخامة الوجه ويتقدمها سالف يتصل بشعر اللحية .

يغطي الجسم قميص مفتوح من الأمام ويقلبه صف من الزراير وراء بعضه وفوقه معطف بياقه فرو ضخمة وملابسه كلها خالية من أى زخارف الصورة فخمة وتعبر عن ثراء البلاط ، وبها تأثيرات أوروبية في غطاء الرأس والملابس . وكذلك يلاحظ الدقة في رسم

ملاحح الوجه وتجميعيات الجبهة وحول العينين ، وكذلك الرقبة والقفآ ، وبذلك برع الفنان فى رسم هذه التفاصيل الدقيقة التى أنت معبرة ومطابقة للواقع .

على أن هناك اختلافاً واضحاً فى طبيعة تلك الصورة عن صور الأباطرة التى سبق وشاهدناها سواء فى نوعية الملابس أو فى شكل الحلآ التى يرتديها الشخص ، أيضاً غطاء الرأس اختلف عن أشكال أغطية الرأس التى سبق وأن درسناها ، وكذلك الجو العام المحيط بالصورة ، وهذا إن دل على شىء فإنما يدل على اهتمام وعناية المصورين بتصاوير رعاة الفن الذين أولوهم الرعاية والاهتمام فانعكس ذلك على تصاويرهم .

## لوحة (٦٧)

- التحفة : صورة نصفية لجلال الدين كلجى .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : مكتبة شستريتي ، دبلن ، لوحات منفصلة من الألبومات الملكية .  
 الشكل : صورة نصفية فى الواقع هى للإمبراطور همايون لمطابقتها للأصل فى كثير من تفاصيلها ، ويبدو وأن النقش المكتوب أعلى الصورة ربما كان خطأ أو أضيف فى وقت لاحق للصورة ، على أية حال هناك خطأ ما .  
 المادة : بالفرشاة على الورق .  
 المقاسات ١١ × ١٨,٧ سم .  
 المرجع : Arnold, Thomas and Wilknsn, J.V.S. : Op. Cit. :  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

هذه الصورة النصفية فى الواقع هى للإمبراطور همايون وتتشابه بل تتطابق مع تصاوير كثيرة له . كما أن التاريخ يحكى أن فيروز شاه جلال الدين كان سلطاناً على دلهى فى المدة من ١٢٩٠م - ١٢٩٦م وكان عمره فى هذا الوقت سبعين عاماً والصورة هنا لرجل ليس متقدماً فى السن لهذه الدرجة ، لذلك ربما كان النقش خطأ .

يرتدى على رأسه قلنسوة فى الوسط يحيط بها كاب لفت عليه شريطة مقلمة بأقلام طويلة تنتهى طرفاها لأعلى أذنه اليمنى ويتدلى قليلاً وراءها يخرج منها لأعلى ريشة وفى الوسط أمام الريشة قطعة جوهرة .

الوجه فى الوضع الثلاثى الأرباع ، الحاجبان خطان يتجهان باستدارة قليلة للخارج ، العينان ضيقتان ويعلوهما تجعيدات وكذلك أسفلهما ، الأنف طويل يناسب طول الوجه ، وزاد من الإحساس بطوله تلك اللحية الطويلة الممتدة للأمام قليلاً ، وينقسم من أسفل إلى قسمين مسنين وتتصل بشعر الرأس عن طريق خط من الشعر رفيع أمام الأذن ، الشارب خطان منحنيان على جانبي الفم ولونه أغمق من اللحية . الرقبة رفيعة وطويلة ، ويرتدى قميصاً بفتحة عند الرقبة على هيئة المعين ويحليه سلسلة رقيقة تنتهى بدلاية من حبات



اللؤلؤ . فوق القميص نرى معطفًا أو جاكete بياقة فرو غامقة اللون ، أما باقى الباطن فيحمل زخارف بسيطة على أرضية فاتحة وعلى ذراعه نرى سواراً جميلاً .

الصورة فى مجملها جامدة ليس بها حركة ولكن استطاع الفنان أن ينقل ملامح طبق الأصل للإمبراطور همايون تكررت فى تصاوير كثيرة له ، لكن تبقى مشكلة الاسم المكتوب أعلى الصورة ، ربما كانت مبعوثاً له بناءً على طلبه لذلك سجل اسمه أعلى الصورة من قبل المصور كى يضمن وصولها لجلال الدين كلجى .

## لوحة (٦٨)

- التحفة : صورة شخصية لرجل ربما من النبلاء .
- التاريخ : مدرسة مغولية هندية - النصف الأول من القرن السابع عشر الميلادي .
- المكان : Musée guimet - Paris .
- الشكل : صورة شخصية لرجل واقفاً ، يدعى كاجه كشندامى ووجد اسمه مكتوباً في الركن الأيمن السفلي للصورة .
- المادة : بالفرشاة الرفيعة على الورق .
- الصناعة : رسمت هذه اللوحة بيد فنان قدير استعمل فيها فرشاة رفيعة جداً مع تفتيحات بسيطة بلون فاتح .
- المراجع : M. Bussagli : Indian Miniatur, Millan, 1969, PL. 59
- ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرجل يدعى كاجه كشندامى حيث وجد اسمه مكتوباً في الركن الأيمن السفلي من اللوحة . والملاحظ على هذه الصورة أنها جيدة التنفيذ حيث إنها رسمت بفرشاة رفيعة جداً مع استعمال اللون لعمل تفتيحات في أجزاء معينة من الصورة وهذه الطريقة أخذها فنانون المراسم الملكية من التصوير الأوروبي وقاموا بتطويرها وتكييفها مع أساليبهم الفنية الخاصة .

ورسم هذا الرجل واقفاً مواجهاً الجانب الأيسر من اللوحة بيده اليمنى المرفوعة أمام جسمه ورده تتناسب في حجمها مع يده وجسمه يمسكها بأنامله وكأنه يشم رحيقها العطر . أما يده اليسرى ممدودة أمام وسطه وأصابعه مبسوطة ، يرتدى عمامة متعددة الطيات بسيطة يظهر شعر الرأس من أسفلها وقام الفنان بتسويده بالقلم ، كما رسم أمام الأذن سالف طويل ، وفوق القم شارب يتدلى طرفاه متجهان للخارج قليلاً ، على الجانبين الحاجبان كثيفان ملتصقان والعينان سوداوان حولهما وعلى جانبيهما تجعيدات تمثله في سن متقدمة إلى حد ما .

الجسم يغطيه قميص طويل ياقته عالية وعلى شكل مثلث عند الرقبة ويقفل من الجانب الأيسر ويتدلى عند فتحة الجانب شراشيب طويلة . فى الوسط حزام بسيط على جولة واسعة وشفاقة أسفلها سروال يلتصق بالجسم وفى قلمية خف عارٍ من الخلف .

اللوحة من الناحية الفنية على درجة عالية من الإتقان والتفنن حيث برع مصورو هذه الفترة فى طريقة الرسم هذه متأثرين بالفنانين الأوروبيين ، وبالنسبة كان يعتمد فى تنفيذ هذه التصاویر على الفرشاة الرفيعة لتحديد الخطوط الخارجية للصورة وعمل اسكتش ثم يبدأ فى إتقان وتنظيم خطوطه لتصل إلى الصورة التى نراها عليها ثم يقوم بفتح الأماكن التى تحتاج لذلك وعمل الطيات والثنايا وتجميعات الوجه واليدين والأجزاء الأخرى الظاهرة من الجسم بلون داكن .

### لمحة (٦٩)

- التحفة : صورة شخصية لعساف خان واقفاً .
- التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٢٠ م .
- المكان : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن .
- الشكل : يقف عساف خان مواجهاً الجانب الأيسر للصورة يده اليسرى موضوعة على مقبض سيفه بينما اليمنى مرفوعة لأعلى وكأنه يشاور أو يحدث أحد أمامه .
- المادة : بالجواش على الورق .
- طريقة
- الصناعة : من عمل بالشند Balchand ، وكتب اسمه على الهامش السفلى .
- المراجع : British Museum : Painting from the Muslim Courts of India, 1976, :  
PL. 128.
- ملاحظات : تدرس لأول مرة .

### الوصف والدراسة:

صورة شخصية لعساف خان أحد القادة العسكريين فى البلاط المغولى يقف مواجهاً الجانب الأيسر للوحة رافعاً يده اليمنى مادداً إصبعه الكبير للأمام وكأنه يشير أو يتحدث مع شخص آخر واقفاً أمامه ، أما يده اليسرى فيقبض بها على سيفه المعلق فى نطاق من الجلد يلتف حول وسطه .

يرتدى عمامة بسيطة متعددة الطيات يلتف حول وسطها شريط عريض من نفس لون العمامة يحليه فى المنتصف حلية من الأحجار الكريمة تبدو أعلى الرأس . الوجه فى الوضع الجانبى ضخم يناسب جسمه عيناه مسحوبتان لأسفل قليلاً والأنف طويل وضخم يعلوه شارب أسود بنفس لون سالف الشعر الذى يتدلى أمام الأذن بطريقة زخرفية ، اللحية يبدو أنها كانت لا تزال فى طور النمو لأنها مجرد شعيرات سوداء لم تثبت بعد .

يغطى الجزء العلوى من الجسم قميص بياقة عالية ويقل من الأمام وله أكمام طويلة ويرتدى فوقه شالاً شفافاً يغطى الصدر والكفين ويتدلى على الظهر فى الوسط حزام يتدلى

طرفاه من الأمام ومحلى بزخارف نباتية ، أما الجزء السفلى من الجسم فيغطيه جونية شفافة واسعة بها نقوش خفيفة وتحتها ينطلون بقلم بأقلام طويلة .

وبالطبع نحن أمام رجل بدين ضخم البنية يقف وقفة معتدلة حركات يديه رشيقة وفي أصابعه خواتم وفي أذنه قرط دلالة الثراء والغنى ، ورغم أن الصورة لقائد عسكري إلا أن الفنان لا يفوته أن يوضح عظمة فخامة تلك الطبقة من الناس والتي كانت مفضلة لدى أباطرة البلاط الذين كانوا يحرصون على أن ترسم لهم تصاوير تظهر شجاعتهم وبأسهم ككبار رجال الدولة لهم شأنهم وأهميتهم ودورهم التاريخي في الإمبراطورية .



## لوحة ٧٠

- التحفة : صورة شخصية لأحد القادة العسكريين فى جيش أكبر .  
 المصدر : أحد الألبومات التى ترجع إلى المدرسة المغولية .  
 المكان : مكتبة شسترييتى دبلن .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المقاسات : ٨ × ١٤,٧ سم .  
 الشكل : صورة شخصية لراجا مان منج واقفاً سائداً يديه على سيفه المرتكز على الأرض ويعلق باقى أسلحته فى حزامه .  
 المادة : بالفرشاة على الورق .  
 طريقة  
 الصناعة : يذكر أنها من عمل مصور يدعى بياج .  
 المرجع : Arnold, Thomas and Wilkinson : op. cit., PL. 76, Nr. I, p. 43 - 44  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

راجا مان منج أحد القادة العسكريين الذين التحقوا بالخدمة لدى أكبر عام ١٥٦٢م، وبعد عدة انتصارات عينه حاكماً على البنغال وظل حتى العام الأخير من حكم أكبر كما يقال إن أخته كانت زوجة لجهانجير. توفى فى ١٦١٤م حيث تحدث عنه كثيراً جهانجير فى مذكراته.

نفذت هذه الصورة على يد أحد مصورى مرسوم جهانجير ويدعى « بياج » . وصورة واقفاً على رأسه عمامة متعددة الطيات والألوان ، وجهه فى الوضع الجانبي ويبدو من شاربته وشعره الظاهر تحت العمامة أنه كبير فى السن كما أن ملامحه تصوره كرجل كبير فى السن ، ويرتدى القميص العسكرى المفتوح عند الرقبة على هيئة مثلث ثم يقفل على الجانب الأيمن ، حول الوسط حزام يتدلى طرفاه للأمام ، علق به خنجر على الجانب الأيمن بينما درعه معلق فى حزام آخر على جانبه الأيسر ويلتف حول كتفه الأيمن ، وتحت القميص بنطلون مقلم بالطول وفى قدميه خف عار من الخلف .

يده اليمنى أمام صدره يمسك بها مقبض سيفه وفوقها وضع يده اليسرى ، السيف مرتكز على الأرض مقدمة وخلفية الصورة عارية من الزخارف ، أما الإطارات الداخلية فقد زخرفت كلها بوحدات نباتية مختلفة تلف حول بعضها البعض أما الإطار الخارجى العريض فعباره عن حديقة من الأزهار والورود والأوراق النباتية المتعددة الأشكال والألوان بطريقة زخرفية جميلة .

موضوع الصورة متكرر وحفلت الألبومات الملكية بتصاوير عديدة لهؤلاء القادة وكأنها صورت تمجيذاً لبطولاتهم وتسجيلاً لشخصهم بالاسم والصورة وحفظها للتاريخ ، لذلك كانت تزخر هذه التصاوير بالعظمة والجاه اعترافاً بجميلهم ، ويبدو أن راجا مان سنغ كان رجلاً بديناً كما يتضح من الصورة ، لكن الفنان لم يوفق فى أن يجعل الوجه واليدين والرجلين متناسبين مع ضخامة الجسم وإن كان الطول مناسباً مع هذه البدانة ، لكن باقى التفاصيل ليست متعادلة تماماً ، والصورة فى مجملها تسجيل لهيئة واسم قائد عسكرى خدم فى جيش أكبر وجهانجير .

## لوحة ٧١

- التحفة : صورة شخصية لخان دوران نصرت جنك .
- المصدر : ألبوم شاه جيهان .
- المكان : مكتبة شستر بيتي دبلن .
- المقاسات : ١٣,٨ × ٢١,٥ سم .
- التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالي ١٦٣٥م - ١٦٤٠م .
- الكتابة : سطر من الكتابة على الجانب الأيمن من الصورة يقرأ : « صورة شخصية لخان دوران نصرت جنك » .
- الشكل : صورة لخان دوران واقفاً متكأ على عصاه المرتكزة على الأرض وسانداً عليها كفيه .
- المادة : بالجواش على الورق .
- طريقة : الصناعة : من عمل المصور هاشم وتوجد امضاؤه على أرضية الصورة بين العصا وقدم الرجل .
- المراجع : Arnold, Thomes and Wilkinson J.V.S.Op.Cit.,P.37,Nr.36,PL. 72
- ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

شاه دوران واقفاً مائلاً نسيئاً للأمام سانداً كفيه على عصا طويلة ورفيع مرتكزاً على الأرض . رسم يواجه الجانب الأيمن للصورة ، الوجه في وضع جانبي ، على الرأس عمامة متعددة الطيات يربط فوقها شريط عقد طرفاه إلى الأمام . ملامح الوجه تصوره كبيراً في السن الحاجبان والعينان تحيط بهما التجاعيد ، كذلك الأنف الطويل تحيط به من الجانبين تجاعيد ، اللحية غزيرة تتصل بشعر الرأس ويعلوها الشيب ، كذلك الشارب ، أما الفم فعليه ابتسامة خفيفة .

ملابسه عبارة عن قميص بفتحة مثلثة عند الرقبة ومفتوح من تحت الإبط حتى الوسط .

يحدد الوسط حزام من الذهب يتدلى منه إلى الأمام شريطين يحليهم الزخرفة من أسفل وهي عبارة عن أشكال نباتية رسمت بالطول . ويعلق بالحزام سيف يبدو مقبضه على الجانب الأيسر بينما نصله ظهر من الخلف وأيضاً هناك خنجر معلقاً بالحزام وسكين وكلاهما في جرابه ، ويحلى القميص نقط منتظمة من أعلاه لأسفله وتحت القميص يرتدى بنطلوناً أخضر اللون تحليه وريداث صغيرة باللون الذهبي . أما القدمان فيلبس بهما خف عار من الخلف وبها حليات . الخلفية عارية من الزخارف واتخذت باللون الأخضر الفاتح ويحيط بالصورة إطار أرضيته برتقالية ووزعت بها أشكال نباتية باللون الذهبي ، كما وزع على الإطار الخارجى رسوم لسبعة من رجال البلاط والأتباع الآخرين .

والصورة فى مجملها لرجل بدين ضخم البنية 'سبت فيها جميع أجزاء الجسم التى بدت ممتلئة فى مواضع كثيرة مثل البطن ، الكتفين، الرجلين وأيضاً الوجه ، وهى لا تشعرنا بنفس الثراء الذى نشعر به فى تصاوير الأباطرة لكنها بسيطة ليس بها أناقة ولا فخامة عادية ومتكررة من حيث الملابس والوقفة الجانبية والعصا التى ارتكزت عليها اليدين . وما برع فيه الفنان فقط هو تنويعه فى رسم الوجوه واستطاع أن يكون لكل شخص فى تصاويره ملامحه المطابقة للأصل لذلك أمكن تمييز كل صورة عن الأخرى بالملامح والصفات الشخصية المعبرة عن كل شخص بذاته بالإضافة إلى أسمائهم المدونة على الصورة .

## لوحة (٧٢)

التحفة : صورة شخصية لخيرت خان واقفاً .

المكان : Bibl. Kunst gewerbe musums, Berlin

التاريخ : مغولية هندية - القرن السابع عشر الميلادي .

الشكل : صورة لأحد القادة العسكريين ربما في عصر شاه جيهان ، واقفاً معلقاً أسلحته الحربية على جانبه وفي حزامه .

المادة : بالجواش على الورق .

المرجع : E. Kühnel : Miniaturmalerei in islamischen Orient, Berlin 1923, S. 66, Abb. 124.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

خيرت خان واقفاً يواجه الجانب الأيمن من الصورة على خلفية باللون الغامق ، خالية من أى زخارف .

على رأسه عمامة بيضاء متعددة الطيات يلف حولها شريط أحمر اللون به خيوط ذهبية ويعقد طرفاه لأعلى .

الوجه فى وضع جانبى ، الملامح لرجل فى منتصف العمر حيث شاربه الأسود الذى يتدلى على جانبى الفم واللحية التى تغطى الذقن وجانبى الوجه . الرقبة رفيعة ، أما ملابسه فهى عبارة عن اللباس العسكرى فى ذلك الوقت ، القميص الطويل الذى يحدد وسطه حزام عريض مطرز بأشكال وألوان مختلفة وعلق به خنجره ، أما سيفه ودرعه فيعلقهم فى حزام رفيع يلتف حول رقبته ثم يتدلى على الجانب الأيسر ، يده اليسرى يضعها بطريقة رشيقة على خنجره ، أما اليمنى فتدلت أمام جسمه ويمسك بها زهرة رقيقة . وتحت هذا القميص بنطلون ملتصق بالرجلين وفى قدميه حذاء يرتفع كعبه قليلاً عن الأرض .

ومثل هذه التصاویر الفردية كقيادة عسكريين أو لرجال دين أو لنبلأ كانت متكررة فى التصوير المغولى الهندى والغرض منها إظهار قوتهم وشجاعتهم وإبراز دورهم فى الإمبراطورية . ودائماً كان يتسم هذا النوع من التصاویر بالفخامة والثراء ، وأيضاً الشجاعة



والقوة ، لكن من الملاحظ أن بنية جسمه ضعيفة كما أن النسب التشريحية للجسم هنا غير صحيحة ولا تتناسب مع قصر القامة ، وعرف اسم هذا القائد من الكتابة الموجودة بجانبه الأيمن تذكر اسمه « خيرت خان » .

## لوحة (٧٣)

- التحفة : صورة شخصية لأحد النبلاء .  
 المصدر : ألبوم جهانجير .  
 المكان : مكتبة شستر بيتي دبلن .  
 المقاسات : ١٠,٧ × ١٨,٢ سم .  
 الشكل : صورة لأحد النبلاء واقفاً داخل إطارين ، الخارجى وزعت فيه فى جميع الاتجاهات صور شخصية ربما لنبلاء آخرين معاصرين له .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 المراجع : Arnold, Thomes and Wilkinson J.V.S. Op. Cit., P. 34, No. 22, PL. 67.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لأحد النبلاء ، وهى تشبه فى ملامحه صورة أخرى لشخص يدعى عزم خان مير محمد باقر قام بتنفيذها الفنان محمد نادر من سمرقند وهى الآن فى المتحف البريطانى ونشرها F. R. Martin فى كتابه : ( Miniatures and Miniature Painters of Persia. PL. 189 )

على أية حال هى صورة شخصية تمثله واقفاً مرتكزاً على سيفه المستقيم الذى يمسكه بيده اليمنى بينما يده اليسرى مرفوعة إلى الأمام .

على رأسه عمامة تشبه تلك التى يرتديها الأباطرة ، فهى متعددة الطيات تخرج من وسطها ريشة تتطاير إلى أسفل ، ووجهه فى الوضع الجانبي ملامحه دقيقة وله لحية كثيفة تتصل بالشعر بخط رفيع وكذلك بالشارب الذى يعلو الفم ويتدلى من الجانبين .

أما ملابسه فعبارة عن قفطان فخم بفتحة مثلثة عند الرقبة ثم تستمر الفتحة وتقفل تحت الإبط والجانب الأيمن ومزخرف بوحدات متكررة من الوريدات الصغيرة رسمت بشكل طولى . حول وسطه حزام أنيق يتدلى طرفاه للأمام ، علق به سيف مقوس وضخم، وتحت

هذا القفطان سروال بالرجلين وفي القدمين يرتدى خفًا عاريًا من الخلف . وقد زخرف الفنان الإطار الداخلى للصورة بوحدات متكررة من الوريدات الصغيرة ، أما الإطار الخارجى فأعرض منه ووزعت فيه تصاوير شخصية لسبعة من النبلاء وصوروا بنفس الفخامة والثراء والأبهة التى رسم بها النبيل الذى يتوسط الصورة .

وتدل هذه الصورة على نبوغ المصورين فى عمل تصاوير شخصية للنبلاء بلامحهم الجادة الوقورة ووقفاتهم المعتدلة الفخمة وملابسهم الجميلة الكثيرة الزخارف والتكوينات بالإضافة إلى السيوف والخناجر التى كانوا يعلقونها فى حزاماتهم أو يمسكونها فى أيديهم تعبيراً عن القوة والشهامة على أية حال تصاويرهم جمعت بين فخامة وأبهة وثراء القصر مع أنهم لم يرتقوا مستوى الأباطرة ، وبين تصاوير العامة بما فيها من بساطة ورقة .

## لوحة (٧٤)

- التحفة : صورة شخصية لأحد رجال الدولة ويدعى رستم خان .  
 المصدر : أحد الألبومات الملكية .  
 المكان : مكتبة شستر بيتي - دبلن .  
 المقاسات : مدرسة مغولية هندية .  
 المقاسات : ١٣,٢ × ٢٠,٥ سم .  
 الكتابات : سطر من الكتابة على جانب الصورة الأيسر يقرأ : « صورة شخصية لرستم خان بهادر فيروز ، عمل هنهار "Hinhar" .  
 الشكل : صورة شخصية لرستم خان يحيط بها إطار خارجي وزعت عليه صور شخصية لسبعة من أتباعه يحملون أسلحة ودروع .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 المراجع : Arnold, Thoms and Wilkinson J.V.S.Op.Cit.,P.37,Nr.35,PL. 71.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرستم خان تصوره في مرحلة عمر متوسطة ، يقف مواجهاً الجهة اليسرى ، وقفته معتدلة معلقاً درعه على جانبه الأيسر ، ماسكاً سيفه بكف يمينه ويرتكز بنصله على الأرض .

يرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات مزخرفة بوريدات صغيرة ويتدلى من منتصفها ريشة تتطاير بشعيراتها إلى أسفل . ملامحه معبرة وتبدو الساحة وعلامات الشباب على وجهه الذي رسم في وضع جانبي ، الحاجبان والعينان والأنف رسماً بدقة بالغة ، اللحية كثيفة وتتصل بشعر الرأس والشارب الذي يعلو الفم ويتدلى من الجانبين متصلاً باللحية . . يرتدى قميصاً يصل طوله إلى ما بعد الركبتين بقليل ويحدد الوسط حزام يتدلى طرفاه إلى الامام ومطرزاً بخيوط ذهبية ويعلق به سيف آخر يبدو طرفه من أسفل الدرع وفي قدميه حذاء برقبة عالية . ويبدو أن الفنان أراد أن يجعل لوحته فجعله واقفاً على أرض خضراء بها

قليل من الحشائش والورود الصغيرة ، كما رسم السماء ووزع على جانبيها سحباً ، أما ما بين الأرض والسماء فمغطى باللون الأخضر الفاتح . ووزع المصور على الإطار الخارجى للصورة سبعة من القادة العسكريين يحملون أسلحة عبارة عن بنادق وسيف ودرع وعصا طويلة ، وبينهم اثنان من الخدم جلسوا يهيئون الأسلحة ويجهزونها للحملات العسكرية ويجوارهم صندوق خشبى كى يضعونها فيه بعد إعدادها . وتنوعت ملابسهم التى يرتدونها وكذلك ملامحهم ومراحلهم السنية وحركات أيديهم ووقفاتهم وأغطية رءوسهم وبذلك كان الهامش مجالاً خصباً للفنان قدم فيه تصاوير شخصية متنوعة .

والصورة لفنان متخصص فى مثل هذا النوع من الرسوم الشخصية للقادة العسكريين ، لذا اتصفت تصاويره بالشجاعة والقوة وامتلات بالحياة والحركة والنشاط وكذلك بالأسلحة الحربية المتعددة الأشكال والأنواع . واختلفت بالتأكيد تصاويره عن تصاوير رجال البلاط والموظفين العاديين من حيث الملامح ونوعية الملابس والأدوات التى كانوا يمسكونها.



## لوحة (٧٥)

- التحفة :** صورة شاب على ظهر حصان .
- التاريخ :** مدرسة مغولية هندية - أوائل القرن الثامن عشر الميلادي .
- المكان :** Musée guimet - Paris
- الشكل :** صورة شخصية لغلام يمتطي حصاناً ضخماً يجرى على أرضية وعرة كثيرة المرتفعات يقفز عليها عدد من الغزلان البرية .
- المادة :** بالجواش على الورق .
- المراجع :** M. Bussagli : Indian Miniatures, Milano 1969, PL. 62
- ملاحظات :** تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لشاب أو صبي على فرس يجلس جلسة معتدلة ويبدو أنه فارس أو محارب حيث يعلق على جنبه درعاً وسيفاً ومجموعة من السهام .

يرتدى على رأسه طاقية خالية من الزخارف يلف حولها شريط عريض مزخرف بأشكال نباتية رقيقة ويخرج من أعلاه ريشة يتدلى طرفها إلى الخلف ويحليها حلية من المجوهرات تظهر في أول الريشة . الوجه في وضع جانبي ، تفاصيله دقيقة وهي لغلام صغير في السن ، أما الأذن فيتقدمه سالف طويل ويتدلى منها قرط .

الملابس عبارة عن قفطان طويل من اللون الأحمر ومزين بورود بيضاء اللون بطريقة متكررة ، يحدد الوسط حزام يتدلى طرفاه للأمام . في قدمه حذاء مزخرف برقبة طويلة .

حركات اليدين رشيقة حيث يمسك بيده اليسرى بلجام الحصان بينما يده اليمنى مرفوعة أمام صدره وأصابعه مضمومة ، أما حصانه فرمادي اللون ومزين بلجام وشرائط وأحزمة متعددة الألوان وفوق ظهره غطاء مقلم يتدلى منه شراشيب على الجانبين .

مقدمة الصورة عبارة عن أرض تكثر بها المرتفعات والمنخفضات وزرع بها المصور رسوماً لغزلان برية ووعود وشخصان في أقصى الركن الأيمن الأسفل للصورة يسكان بازاً وربما يقومان باصطياد تلك الحيوانات البرية التي تجرى هنا وهناك بين الأعشاب البسيطة المتناثرة

على الأرضية .. لكن الملاحظ أن رسوم تلك الحيوانات لا تتناسب إطلاقاً مع رسم الفارس وحصانه حيث إنه رسم بحجم أكبر بكثير من تلك الحيوانات دون مراعاة للأبعاد والمسافات التي بينهم .. أما الخلفية فأخذت لوناً واحداً وبدون أى تفاصيل أخرى على أية حال برع المصور فى رسم الصبي وملابسه الثرية الفنية بالألوان والزخارف وكذلك غطاء الرأس ، كما أن حركات يديه رشيقة ومعبرة ، لكن هناك مسحة من الحزن وعدم الانفعال تبدو على ملامح وجهه الذى رسم جامداً خالياً من التغييرات . وكذلك حركات الحصان رشيقة والنسب التشريحية متناسبة مع حجمه وحركاته .

وموضوع هذه التصويرة متكرر فى العصر المغولى فى الهند لكنها فى مرحلة متأخرة لذلك طرأ على اللوحة بعض التطورات فى أساليب الرسم وأيضاً الألوان الهادئة الفاتحة واستخدام الفرشاة الرفيعة ، وتحديد الرسم بخطوط خارجية رفيعة ودقيقة باستخدام القلم الرفيع .

## لوحة ٧٦

- التحفة : صورة شخصية لرجل يمتطي حصاناً .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن الثامن عشر الميلادي .  
 المكان : متحف الدولة ببرلين .  
 الشكل : منظر طبيعي شغل الجزء الأكبر منه رجل على ظهر حصان .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 المراجع : E. Kühnel : Op. Cit., Abb. 123, S. 66.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرجل يمتطي حصاناً مرتكزاً على قدميه الخلفيتين بينما الأماميتين مرفوعتين لأعلى في حركة رشيقة راقصة .

يجلس الرجل على ظهر فرسه موجهاً نظره نحو الجانب الأيمن للصورة ، في وضع جانبي على رأسه عمامة متعددة الطيات أرضيتها فاتحة ومنقطة بلون غامق ، أما الوجه الجانبي فتفاصيله واضحة حيث الحاجبان خطان مستقيمان بينما العينان واسعتان والأنف طويل وضخم أما الفم فصغير لا يتناسب مع باقي تفاصيل الوجه ، تغطي اللحية جزءاً بسيطاً من الذقن بينما بدت كثيفة على جانبي الوجه وتتصل بشعر الرأس الذي يظهر جزء منه من تحت العمامة ، وهذه الملامح مجتمعة لرجل متوسط العمر .

يرتدى قفطاناً طويلاً بفتحة مثلثة عند الرقبة ويقفل من الجانب الأيمن تحت الإبط . ولونه فاتح ووزعت عليه نقاط طويلة بلون غامق على طول الثوب من أعلى لأسفل ويحدد الوسط حزام يتدلى طرفاه المطرزين برسوم نباتية إلى الأمام .

في قدمه حذاء برقبة طويلة من النوع الذي كان يستخدم عند ركوب الخيل ، ويعلق في حزام الوسط كرباج الذي يسيطر به على حصانه ، وكذلك خنجر ، كما يعلق في سرج الحصان قوس ومجموعة من السهام في جراب على جنبه الأيمن ، جسمه ضخم بينما أرجله ضعيفة ، أما شعر الرأس فرسم بطريقة زخرفية على جانبي الوجه والرقبة .

مقدمة الصورة رسم بها مجموعة من الصخور على جانبي الصورة يتخللها أفرع نباتية ضعيفة تحمل وريادات صغيرة ثم منطقة منبسطة تخرج منها على مسافات متباعدة نباتات أرضية ، أما الخلفية فاتخذت لوناً واحداً وأعلى الصورة بعض السحب المتفرقة .

الصورة في مجملها موضوع متكرر كثر في التصوير المغولي الهندي ، ربما كان الغرض من تصويره للتعليق على الجدران في القصور تأكيداً لشجاعة وإقدام القادة العسكريين واستعدادهم للحرب والدفاع عن الإمبراطورية ، فتنوعت فيها أشكال وملامح هؤلاء الأشخاص وكذلك أدواتهم الحربية وملابسهم وما تحمله من زخارف وبذلك خلف لنا العصر مجموعة من هذه التماثيل .

## لوحة (٧٧)

- التحفة : صورة شخصية لمبعوث إيراني أرسل للبلاط المغولي .  
المصدر : ألبوم متو .  
المكان : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن .  
التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالي ١٦٣٠ م .  
الكتابة : على الجانب الأيسر للصورة بخط يد جهانجير تقرأ : ( صورة شخصية  
لمحمد علي بك ، عمل هاشم ) .  
الشكل : صورة لمبعوث إيراني واقفاً .  
المادة : بالجواش على الورق .  
طريقة  
الصناعة : قام بتصويرها بأمر إمبراطوري المصور هاشم .  
المراجع : Painting from the Mughul Gurts, PL. 130.  
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لمبعوث إيراني للبلاط المغولي ويدعى محمد علي بك - ويتضح ذلك من السطر المنقوش بخط يد الإمبراطور جهانجير على الجانب الأيسر للصورة ، وصور هذا المبعوث واقفاً في وضع جانبي تماماً واضعاً يديه على بطنه فوق حزامه مقدماً رجله اليسرى للأمام قليلاً عن رجله اليمنى . على رأسه عمامة فارسية تحليها خطوط طولية ويتدلى طرفها إلى الخلف على كتفه وظهره ، ويعلوها ثلاثة ريشات الأولى في مقدمة العمامة ويلها اثنتان تتوسطهما عصا قصيرة .

الوجه ممتلئ وقصير في وضع جانبي يميزه الشارب الكثيف الذي يمتد للخارج ويملاً الخدين ، أما الملابس فعبارة عن معطف ثقيل يرتدى تحته قميصاً ، وهو مفتوح من الأمام ومدكك بشريط وتصل فتحة إلى الوسط ، الذي يحلده حزامان عريضان فوق بعضهما البعض ومربوطان من الأمام بعقدة يرتدى في قدميه بوتا يصل ربما للركبة والكعبان محددان



بلون غامق عن لون باقى الحذاء ، يقف على أرضية بسيطة خالية من الزخارف وكذلك الخلفية .

ورغم أن اسم محمد على بك لم يتردد كثيراً بين المبعوثين الذين كان يرسلهم الشاه الإيراني للإمبراطور المغولى إلا أنه بدا من ملابسه وملامحه وغطاء رأسه أنه فارسي ، كما أن الفنان رسمه بقامة قصيرة وجسم ممتلئ إلى حد ما ، فلاحظنا عدم التناسق والتناسب في شكله ككل ، البطن أيضاً بدا ممتلئاً وزاد من الإحساس بذلك اليهتان الموضوعتان أحدهما فوق الأخرى فأعطوا إيحاءاً بالسمنة والبداية ، وهذا ربما يؤدي إلى احتمال أن الفنان رسمه من الذاكرة أو استخرجه من ضمن صورة جماعية التي كانت تسجل احتفالات الاستقبال الرسمية لتعلق في قاعة القصر الرسمية التي كانت تخصص لتصوير المبعوثين الموفدين رسمياً للبلاط الإمبراطوري المغولى .

والصورة خالية من أى تفاصيل كما شاهدنا اللهم إلا النقش الذى سجله جهانجير على جانب الصورة والذى يؤكد حرص الإمبراطور على أن يصور المبعوثين وتسجل أسماؤهم كتابة وكأنه كان يسجل هذا الحدث تاريخياً .

## لوحة (٧٨)

- التحفة : صورة شخصية لرجل أوروبي .  
 التاريخ : نفذت في حوالى ١٥٩٠م - مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : متحف فيكتوريا وألبرت - لندن .  
 الشكل : صورة أوروبية الملامح - من حيث سحنة وملابس ووقفة الرجل ، أيضا  
 السيف الذى يرتكز عليه - كما أن خلفية ومقدمة الصورة تعطى إحاءة  
 أوروبا .  
 المادة : بالفرشاة على الورق .  
 طريقة :  
 الصناعة : ربما كانت من عمل أحد الرسامين الأوروبيين الذين كانوا يقدون للبلاط  
 الإمبراطورى .  
 المراجع : British Museum : World of Islam Festival, 1976, PL. 88 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

رسم المصور شخصاً يقف مستنداً على سيف ، ويرتدى رداءً أوروبياً يتألف من سروال واسع عند الوسط ويضيق كلما اتجهنا إلى أسفل ، يعلوه صديرى مفتوح من الأمام ويقفل بصف من الأزرار الغامقة اللون وله أكمام طويلة تنتهى بكرانيش تغطى الكفين وكذلك الياقة عبارة عن كرنيش كبير يعلو الجاكت المفتوح من الأمام . أما غطاء الرأس فعبارة عن قبعة مستديرة تنتهى بجزء يتدلى خلف الأذن .

الوجه مسحوب ، وله لحية متصلة بالشارب والسوالف التى تتقدم الأذن والشعر الذى يظهر من تحت القبعة ، أما العينان فضيقتان نسيياً يعلوهما حاجبان رفيعان ، ويرتدى فى القدمين خفاً عارياً من الخلف .

ويلاحظ أن المصور عبر عن البيئة التى يقف عليها الشخص فصورها عبارة عن بيئة جبلية تتخللها الأشجار ونرى بين تلك المرتفعات صوراً لأشخاص متناثرين هنا وهناك ،

ولذلك فإن الصورة تعبير واضح عن العمق والبعد الثالث كما هو الحال في الصور الأوروبية.

وقد تكون الصورة من عمل مصور هندي وقد يكون نقلها عن مصور أوروبي إلا أنها وجدت ضمن مقتنيات الأباطرة المغول في الهند .

## لوحة (٧٩)

- التحفة : صورة شخصية لرجل دين .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٣٥ م .  
 المكان : صفحة من ألبوم مترو .  
 المقاسات : ١٣ × ٢١,٨ سم .  
 المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن Ms. 7, No. 14 .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 الشكل : صورة شخصية ربما لمعين خشتى ، واقفاً ويمسك بكلتا يديه كرة أرضية وتاجاً .

## طريقة

- الصناعة : من عمل بشر حيث سجل اسمه فى الركن الايمن للوحة .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

معين الدين خشتى واقفاً يواجه الجانب الايمن من الصورة حول رأسه هالة تخرج منها أشعة ، أما عمامته فيضاء متعددة الطيات يتدلى من أسفلها على الظهر شريط طويل يصل لمتصف الظهر . الوجه فى الوضع الجانبى تفاصيله واضحة يغطى ذقنه ووجتيه لحية بيضاء كثيفة وطويلة تنتهى من أسفل باستدارة بسيطة ويتصل بالشعر الذى يظهر من أسفل العمامة، الشارب رفيع ويتدلى من جانبى الفم ويتصل باللحية ، حول رقبته وعلى كتفيه شال ثقيل يتدلى طرفاه أمام جسمه ، ويغطى الجسم قميص أبيض طويل فضفاض إلى حد ما ويغطى اليدين والبدن كله ولا يظهر سوى القدمين حيث ارتدى بهما حذاء بسيط من اللون البنى .

يداه ممدودتان أمام جسمه ويحمل بكلتا يديه كرة أرضية عليها كتابات وأعلى منها تاج تخرج منه لأعلى ريشة يميل طرفها إلى الجانب الايمن قليلاً ، وتحت يده اليمنى عصا رفيعة وطويلة ترتكز على الأرض .

خلفية الصورة من اللون الغامق في منتصف الجانب الأيمن منها كتابات وتحتها بمسافة قليلة وبالقرب من العصا كتابة تذكر أنها من عمل « بستر » .

هذه الصفحة التي نحن بصددنا كان أمامها صفحة أخرى مواجهة لها ، رسم المصور نفسه (بستر) بها لوحة تمثل جهانجير حول رأسه هالة وماسكاً بيده اليمنى كرة أرضية وواضعاً يده اليسرى على سيفه وفوق رأسه أقصى الجانب الأيسر من الصورة نقش يقرأ « مفتاح النصر على العالمين وضع بين يديك » وهو نقش النص الذي كتب على الكرة الأرضية التي يحملها رجل الدين في تصويرتنا هذه . وكان المعتاد اختيار أحد رجال الدين كي يقوم بتقليد الإمبراطور بشارات الحكم كي يصبح قابضاً على السلطتين الدينية والدنيوية ( انظر : لوحة ٢٧ ) . ومن الملاحظ على معين الدين خشتي أنه قصير القامة جسمه ممتلئ ، الملامح لشيخ كبير في السن تبدو السماحة والطيبة على وجهه يقف مائلاً قليلاً إلى الأمام . والحرص على تصوير رجال الدين يدل على أهميتهم ودورهم التاريخي الذي كانوا يقومون به فهم ليسوا مجرد مستشارين أو واعظين فقط بل كانوا يلعبون دوراً في ارتقاء الأباطرة للحكم واختيار أحدهم دون الآخر طبقاً لدرجة تقربه ومعرفته بواحد من أهم رجال الدين في الدولة .



## لوحة (٨٠)

- التحففة : صورة شخصية لمحمد رضا كشميرى - المكتوب اسمه على عمامته .
- المصدر : ألبوم جهانجير .
- المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .
- المقاسات : ٩,٢ × ١٦,٢ سم .
- الكتابات : اسم الشخص منقوش على العمامة - اسم الفنان الذى قام بتنفيذ العمل (عمل بستر) ، بالإضافة إلى كتابات موزعة على الإطار الداخلى داخل مربعات .
- الشكل : صورة شخصية لمحمد رضا كشميرى واقفاً ، يمسك بكلتا يديه كتاباً مقفولاً ويتدلى من يده اليمنى سبحة كما تستند عليها عصا طويلة ورفيعة .
- المادة : صورة على الورق بالفرشاة .
- طريقة : الصناعة : رسمت بيد الفنان المصور بستر .
- المراجع : Arnold, Thomas Wilkenson , Op. Cit., p. 29, Nr. 9, PL. 60.
- ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لمحمد رضا كشميرى واقفاً منحنيًا للأمام يمسك بكلتا يديه كتاباً مقفولاً ويتدلى من بين أصابع يده اليمنى سبحة قصيرة نسيياً ويسند تحت ذراعه الأيمن عصا طويلة تبدو رأسها من أعلى ذراعه .

يرتدى فوق رأسه عمامة ضخمة بيضاء رفيعة الطيات واللفات ويبدو عليها نقش يذكر اسمه الذى عرف من هذا النقش ، أما وجهه ففي الوضع الثلاثى الأرباع ويبدو ضخماً وتغطيه لحية غزيرة الشعر التى تتصل بشعر الرأس والشارب وتطول حتى تصل إلى ما قبل صدره بقليل ، العينان ضقيتان إلى حد ما والحواجب رفيعة ، الأذن تبدو من أسفل العمامة، والأنف طويل يناسب ضخامة الوجه ، الشعر طويل ويتصل باللحية ، والقم مفتوح تبدو عليه ابتسامة خفيفة ، يرتدى قميصاً أبيض طويلاً شفافاً يصل إلى ما بعد

الركبتين بقليل ويحدده من الوسط حزام ليس عريضاً كما أن طرفاه قصيران يتدليان إلى الأمام ويضع على كتفيه شالاً شفافاً أيضاً ولكنه أقل شفافية من القميص ، أما من أسفل فيرتدى بنطلوناً لا يلتصق بالجسم لكنه فضفاض قليلاً وفي قدميه يرتدى حذاءً مقفولاً من الأمام والخلف .

الصورة في مجملها بسيطة وليست بها أى تفاصيل دقيقة ، كما أن الفنان نجح في إظهار التعبيرات الحركية البسيطة الدقيقة كما أن وجهه باسم ويتناسب مع باقى أجزاء الجسم وقفته معتدلة مع ميل بسيط للأمام ولكنه يتناسب مع سته ، وكان الفنان موفقاً في ترك خلفية الصورة بلون غامق بينما جعل ملابسه كلها فاتحة فبدت بذلك ملامحه واضحة وشفافة ملابسه ملموسة حتى حذاءه القاتم وبدرجة بلون أفتح من الخلفية فظهر واضحاً .

وحددت الصورة بإطار داخلى مقسم إلى مستطيلات عرضية وطولية بها كتابات ويتوسط الطولية منها وريدة صغيرة بلون فاتح على أرضية غامقة - يلى ذلك إطار آخر أعرض منه يضم اسم المصور بشتر . أما الإطار الخارجى فعباره عن حديقه أزهار متعددة الاشكال والالوان وجعلها المصور شفافة اللون على أرضية فاتحة فبدت رائعة الدقة والجمال .

## لوحة (٨١)

- التحفة : صورة شخصية لدرويش يدعى شيخ دولت .  
 المصدر : ألبوم شاه جيهان .  
 المكان : مكتبة شستر بيتي - دبلن .  
 التاريخ : ملرسة مغولية هندية  
 المقاسات : ١٠,٤ × ١٦,٦ سم .  
 الكتابة : على الجانب الأيسر من الصورة سطر يقرأ : « صورة شخصية لشيخ دولت  
 الذى استقر فى بيرات - لاهور ، من عمل دلورات » .  
 الشكل : صورة لشيخ دولت وفى الإطار الخارجى سبع صور شخصية لدراووش  
 آخرين أربعة جالسين وثلاثة واقفين .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 طريقة  
 الصناعة : من عمل الصور Dilworat (دلورات) .  
 المراجع : Arnold, Thomas and Wilknson , J.V.S: Op. Cit., P. 34, 35, No. 25, PL. 68.

## الوصف والدراسة:

لوحة من عمل الفنان دلورت - وتعتبر من الأعمال النادرة لأن هذا الفنان لم يتكرر اسمه كثيراً كمصور للصور الشخصية ، ومع ذلك فقد نفذ العمل بإتقان رائع .  
 ونرى الشيخ واقفاً وقفة معتدلة عارى القدمين ، الوجه فى وضع مواجه لليسار ، يرتدى طاقية بسيطة على رأسه لونها قاتم ، له لحية بيضاء غزيرة وشارب يتصل بالذقن الطويلة الكثيفة .

أما ملابسه فعبارة عن قميص أبيض طويل فوقه شال طويل يقارب طول القميص ويغطى اليدين ولا يبدو منهما سوى الكفين وعلى كتفيه شال آخر يصل لمتصف الظهر والصدر ومزخرف بخطوط عرضية ، اليدين ممدودتين أمام جسمه ، ويشير بإصبع يده اليمنى

وكانه يحدث أحداً وعلى الجانب الأيسر شريط من الكتابة بخط يد الإمبراطور شاه جيهان<sup>(١)</sup>.

ويبدو أنه من رجال الدين ذوي المكانة العالية لدى الشاه بحيث أمر هذا المصور أن يقوم بعمل صورة له بل وقام هو شخصياً بتدوين اسم الشيخ والمكان الذي استقر منه اسم المصور الذي قام بتصوير الصورة .

والصورة خالية من الزخارف ، يغلب عليها البساطة والواقعية وليست بها فخامة وثرء البلاط ، وضمت الصورة في هامشها سبعة تصاوير شخصية لرجال دين آخرين أو رجال عامة الشعب يقومون بحركات مختلفة وبعضهم جالس والبعض الآخر واقف ، ملابسه بسيطة يغلب عليها القميص الطويل ذو الأكمام الطويلة أو النصفية والشال الموضوع على الكتف ويتدلى لأسفل ، كما أن بعضهم يمسك بيده عصا طويلة معكوفة ورفيعة وجميعهم بأقدام عارية وكانهم واقفين في أماكن العبادة وهذا معتاد عند دخول مثل هذه الأماكن لا بد أن تكون الأقدام عارية . وقد وزع الفنان خلال هذه التصاوير أشكال نباتية عبارة عن وريادات وأزهار صغيرة تحملها سيقان طويلة ورفيعة وزعت على جانبها أوراق نباتية بطريقة فنية جميلة توحى للناظر بأن هؤلاء الأشخاص واقفين في حديقة .

وتتشابه الصورة في كثير من تفاصيلها مع الصورة السابقة التي درسناها .

## لوحة (٨٢)

- التحفة : رجل يجلس على سجادة .  
 المكان : المتحف البريطاني - لندن .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٣٠ م .  
 الشكل : رجل دين يجلس تحت ظل شجرة على سجادة وخلفه تل مرتفع تبدو من ورائه مدينة سكنية بيوتها وقصورها .  
 المادة : بالجواش على الورق .

## الوصف والدراسة:

رجل يجلس على سجادة فى حديقة أو مكان خارج حدود المدينة التى تبدو فى خلفية الصورة خلف تل مرتفع نسيباً نمت على قمته أشجار ذى قمة هرمية الشكل يرتدى الرجل على رأسه عمامة بسيطة خالية من الزخارف والطيات . الوجه فى وضع جانبي لرجل كبير فى السن حيث إن لحيته الكثيفة المديبة الطرف يعلوها المشيب ، كما أن حاجبيه اتخذوا اللون الرمادى الفاتح ، وكذلك الملامح لرجل عجوز حيث ضمت شفاته وعيناه ضيقتان . يرتدى قميصاً أصفر اللون بأكمام طويلة ، كما أنه يصل إلى ما بعد البطن بقليل وتحتة بنطلون مقلم طويلاً أقلاماً رفيعة . القدمان عاريان ويضم ركبتيه على صدره ويحيطهما يديه واليمنى متدلّية ويمسك بأطراف أصابعه سبحة طويلة ويضع على السجادة بجوار قدمه اليسرى كتابين، ويسند ظهره على وسادة ضخمة خالية من الزخارف ولكنها متعددة الألوان .

الصورة لرجل دين جلس يتأمل وحده فى منطقة نائية عن المدينة مستظلاً بظل شجرة تحمل بعض الأوراق الضعيفة .

وبالطبع استطاع الفنان أن يرسم صورة معبرة لرجل دين متقشف فى ملابسه وغطاء رأسه ، بسيطاً فى جلسته ، متأملاً فى الكون الذى يحيط به وفى قدرة الله وخلقته . ومثل هذا النوع من التصاوير كان كثيراً ومتنوعاً ودائماً كان يميزها التقشف والبساطة وبعضها كان فردياً والبعض الآخر جماعياً وأحياناً كان يجلس معهم الإمبراطور أو أحد الأمراء وكبار رجال الدولة ليتناقشوا فى أمور الدين ( انظر : لوحة ١٧، ١٩، ٣٦ ) .



## لوحة (٨٣)

- التحففة : صورة جماعية لرجال دين فى حلقة نقاش .  
 المكان : مجموعة خاصة لدى M. Demotte. Paris .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية حوالى ١٦٣٠م .  
 الشكل : رجال يجلسون على بساط فى مكان مفتوح ، وأمام اثنين منهم كتاب مفتوح .  
 مقاسات : ١٣ × ٢٠,٥ سم .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 طريقة :  
 الصناعة : تنسب للمصور جفر دهان .  
 المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. LXVII, P. 177 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة جماعية لأربعة من الشيوخ فى جلسة مناقشة أو مجادلة فى أمور دينية حيث جلس اثنان منهما أحدهما أمامه كتاب مفتوح بينما أمسك الآخر كتاباً مفتوحاً أيضاً .

المكان مفتوح فى البراء وإلى الخلف منهم فيما يبدو طريق يؤدى إلى مدينة نرى بيوتها على الجانب الأيمن للوحة بينما يتوسط المنظر من بعيد مجموعة من الناس يمشون وأمامهم مجموعة أخرى ، أحدهم يركب حصان وآخرين ربما يؤدون أعمالاً حقلية حيث يظهر ورائهم حقل أو منطقة زراعية .

جلس الأربعة على شكل نصف دائرة حول بعضهم البعض ، فى المقدمة أو أقصى اليسار من الصورة شيخ فى وضع أمامى على رأسه العمامة التقليدية يلف حولها شريط غامق ، لحيته وشاربه يعلوهم الشيب ، كما يعلو وجهه تجاعيد كثيرة وربما كان أكبرهم سناً ، ملابسه بسيطة فهى عبارة عن قفطان أو قميص طويل خالى من الزخارف أسفل بنطلون أبيض والقدم عارى .

بينما على الطرف الآخر يجلس رجل أصغر منه فى السن ويبدو ذلك من ملامحه ولحيته

الخفيفة وشاربه أيضاً ، عمامته بيضاء بسيطة وقميصه عارى من الزخارف ، يمسك كتاباً مفتوحاً موضوعاً أمامه على الأرض وسقط منه شاله الأبيض على الأرض ملتقاً حوله بطريقة طبيعية بينما يمسك طرف لحيته بيده اليمنى وكأنه مستغرقاً فى التفكير قبل أن يتكلم .

يليه على جانبه الأيمن رجل أيضاً أصغر سناً من باقى الجلوس يرتدى قلنسوة يلتف حولها شريط أبيض متعدد الطيات . وجهه فى الوضع الثلاثى الأرباع ، وتفصيله جادة وواضحة المعالم ، لحيته فى طور النمو بينما شاربه أسود يتدلى طرفاه على جانبي الفم ، يرتدى قميصاً غامقاً وفوقه معطفاً مفتوحاً من الأمام ويجلس على ركبتيه وقدميه للخلف ، وضع يده اليسرى على رجله بينما اليمنى ممدودة للأمام وكأنه يوجه حديثاً للشخص الرابع الجالس أمامه .

هذا الشخص يجلس فى وضع ثلاثى أرباع له عمامة بيضاء وملامحه متقدمة فى العمر حيث لحيته وشاربه يعلوهما الشيب كما أن وجهه ملئ بالتجاعيد . يلف شالاً عريضاً وسميكاً على جسمه كله ولا يظهر سوى كفيه ويمسك بهما سبحة طويلة تدلت على الأرض ، ويرتدى أسفل الشال جلباباً طويلاً مقلماً بالطول ، كما أنه بدين الجسم ويجلس على ركبتيه وقدميه للخلف .

الجلسة كلها معبرة ، وحركات أيديهم وطريقة نظرتهم لبعضهم البعض بها إحساس كما أن أسلوب تحديد الملابس وطريقة رسم الملامح وتفصيل الوجوه فيها تنوع من شخص لآخر ، وتؤكد انهماكهم فى الحديث الشيق الممتع الذى يتناولونه .

وفى الحقيقة أبدع الفنان فى تشخيص رسوم هؤلاء الرجال ونوع فى حركاتهم وجلساتهم مما جعلنا نشعر بأننا أمام أو وسط مناقشة ساخنة بين أربعة من الشيوخ ذوى خبرة وحنكة .

## لوحة (٨٤)

- التحفة :** مجموعة من المتقشفين يجلسون أمام النار .
- التاريخ :** مدرسة مغولية هندية - القرن السابع عشر الميلادي .
- المقاسات :** ١٦ × ٢١,٥ سم .
- المكان :** متحف الدولة بيرلين . Inr. NrL., 4594, fol. 34 .
- الشكل :** مجموعة من الفقراء يجلسون حول النار في مكان مفتوح بالليل يتدفنون بالنار التي تتوسطهم يحيط باللوحة إطاران وزعت بهما زخارف نباتية متكررة .
- المادة :** بالجواش على الورق .
- المراجع :** Enderlein : Op. Cit., Tof. 35, S. 155 .
- ملاحظات :** تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

مجموعة من الفقراء يجلسون حول النار للتدفئة ، ويبدو وهجها مشتعلًا لأعلى في مجموعة من الخطب ، كما وضعت أمامهم أواني شراب ، وبعضهم يمسك في يده سبحة طويلة ، وخلفهم شجرتان عجوزتان حيث بدتا خاليتان إلا من القليل من أوراق الشجر على تل مرتفع نسيًا كما يظهر خلفهم أعالي أشجار تنمو على تل آخر منخفض عنه بكثير ، ومن بعيد يظهر كوخ أو بيت بسيط يبدو أنه يخفى أحدهم .

في مقدمة الصورة على الجانب الأيمن يجلس فقير متربع (واضع رجل فوق الأخرى) جسمه عارى من الملابس تمامًا ويضع ملاءة أو شالًا كبيرًا يغطي به رأسه وجسمه كله ويخرج يده اليمنى ماسكًا بها سبحة طويلة تتدلى منه على الأرض ، الوجه في وضع أمامي والملامح لرجل فقير ضعيف البنية كبير السن .

وإلى الخلف منه يجلس رجل متقشف آخر يرتدى عمامة ضخمة على رأسه متعددة الطيات ، الوجه في وضع أمامي ، له لحية كثيفة وطويلة تصل بشعر الرأس والشارب ويتدلى أطرافها على صدره ، نصف الجسم الأعلى عار من أى ملابس ، ويغطي باقى الجسم سروال واسع ويضع يديه على رجليه ، كما أن جسمه نحيلًا ضعيفًا . أما الرجل

الذى يجلس فى الوسط فيبدو أنه أكبرهم سنًا ، رأسه عارية من أى غطاء اللهم إلا قليل من الشعر الأبيض الذى يتصل بلحية طويلة تتدلى لتغطى صدره ثم بطنه وأطرافها تتطاير على رجله اليسرى ، يضع على كتفيه عباءة أو شالاً طويلاً ، والجزء العلوى من الجسم عارٍ ، أما الجزء السفلى فيغطيه سروال واسع ويضع يديه على رجله ماسكاً بها سبحة طويلة .

والرجل الفقير الرابع يرفع يديه لأعلى وكأنه يقوم بحركة ليتدفىء من البرد ، أيضاً الوجه نحيل ويغطى نصفه اللحية الغزيرة التى تتصل بشعر الرأس والشارب ، يغطى رأسه وكتفيه شال طويل بنى اللون ويبدو أنه عارى الجسد تماماً لذلك كان إحساسه بالبرد أكثر من غيره من الجالسين حوله ، وإلى جواره فقير آخر جلس مكوماً جسمه على بعضه وله شعر طويل مجعد يتدلى على كتفه ، ولحيته أيضاً مجعدة ، أما الشارب فعبارة عن خطين أعلى الفم ، ويبدو أن جسمه أضخم من باقى الجالسين ، ويضع الشال على رجليه الموضوعتين أمام صدره أما الجزء العلوى من الجسم فعارى تماماً .

والأخير على رأسه عمامة ضخمة موضوعة فى منتصف الرأس ويتدلى طرفها إلى الخلف ، له لحية وشارب أبيض ، والوجه فى وضع جانبي ويلف جسده كله بالشال العريض الطويل ، حيث إن هذا الشال هو للجسد كله ، فالرجل عارٍ تماماً من الملابس ويظهر على كتفيه الشال ويمسك بكلتا يديه سبحة طويلة تتدلى أمامه على الأرض .

وقد كثر رسم هؤلاء الفقراء والمتقشفين فى المدرسة المغولية الهندية ، ورغم أن الهدف من هذه التصاوير مجهول ، إلا أن الفنانين أبدعوا فى تصويرهم وإظهار ضعفهم وفقيرهم سواء فى ملابسهم إن كانوا يرتدون ، أو فى ملامحهم أو فى المحيط الذى يحيط بهم ، فكانوا مثلاً يصورون جالسين على الأرض الخالية من أية زخارف وإن وجدت نباتات أو أشجار فتكون أيضاً فقيرة وهزيلة .

## لوحة (٨٥)

- التحفة :** صورة للسلطان بارفيز مع ناسك واقفين تحت شجرة .
- التاريخ :** مدرسة مغولية هندية - أوائل القرن السابع عشر الميلادي .
- الشكل :** صورة ثنائية تجمع بين شخصين عرفا من سطر الكتابة الذي يقرأ « صورة شخصية للسلطان بارفيز » .
- المادة :** بالجواش على الورق .
- المراجع :** Esin Atil: Op. Cit., PL. 67 .
- ملاحظات :** تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

جمع إطار الصورة بداخله بين الوجاهة والفخامة الملكية متمثلة في السلطان بارفيز ، والتقشف الذي يمثله الناسك الواقف أمامه .

فترى السلطان يرتدى عمامة متعددة الطيات من لون واحد يتدلى منها حلية على جانبها الأيمن ويعلو الأذن مباشرة كما يتطاير إلى الخلف ريشتان يتدلى منهما حلقات من الأحجار الكريمة ، الوجه في وضع جانبي وهو لشاب لا يتعدى العشرين سنة ، ملابسه عبارة عن قميص شفاف يصل طوله إلى ما بعد الركبة بقليل . كما أن أكمامه طويلة وملتصقة بالجسم ، يحلى صدره مجموعة من العقود المختلفة الأطوال يحليها أحجار المرجان الأحمر ، ويحدد الوسط حزامان أحدهما خالي من الزخارف ، وآخر به زخارف هندسية وعلق به سيف عند جانبه الأيمن ، كما أنه يرتدى تحت هذا القميص الشفاف بنطلوناً من لون واحد وفي قدميه خف عارٍ من الخلف .

أما الناسك فرسم ببساطة وتقشف حيث اتخذ وجهه الوضع الثلاثي الأرباع ، شعره طويل يصل إلى منطقة الوسط من جسمه وتتدلى منه خصلتان أمام صدره وباقي الخصلات ظهرت من الخلف له لحية كثيفة وكذلك شارب يتصل بها ، نصفه العلوي عارى تماماً من الملابس أما أسفل فيرتدى سروالاً قصيراً وقدماء عاريتان ، يده اليمنى ممدودة للأمام ويمسك بها سبحة ، أما يده اليسرى يمسك بها عصا رفيعة تتجه للخلف مقدمة الصورة وزعت بها مجموعة من الأحجار وعلى جانبها الأيمن قليل من الأعشاب حول جذع الشجرة الخالي من



الفروع والثمار اللهم إلا قليل من الأوراق وزعت على فروع ضعيفة مما جعلها مائلة قليلاً إلى الأمام أما أعلى الصورة فتظهر سماء صافية خالية من الغيوم . . يحيط بالصورة إطار رفيع ثم إطار خارجي أعرض من الأول رسمت به أشجار وبعض الفروع الضعيفة وزعت بها وريادات صغيرة بلون غامق وظهر في هامش الصورة الأيمن رجلان أحدهما ناسك ويبدو ذلك من هيئته وملابسه وملامحه والآخر رجل دين أيضاً يتضح من ملابسه وحركات يديه والكتاب الذي يحمله بيده اليمنى .

والصورة معبرة ومتكررة في التصوير المغولي الهندي ومغزاها غامض ، لكن استطاع الفنان أن يجمع بين الفخامة والتكشف ، وثرء البلاط في ملابس وزينة ووقفة السلطان بارفيز ، والبساطة أو الفقر في الرجل الناسك الواقف بلا ملابس وبنيته ضعيفة ويقف أيضاً محتمياً في ظل شجرة ضعيفة هزيلة .

## لوحة (٨٦)

- التحفة : صورة شخصية لعناية خان وهو على فراش الموت .  
 المكان : Museum of fin Arts, Boston .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦١٨ م .  
 المادة : رسم بالحبر مع بعض رتوش بألوان الماء على الورق .  
 المقاسات : ٩,٥ × ١٣,٣ سم .  
 المصدر : ربما ألبوم جهانجير لأنها رسمت بأمر منه .  
 المراجع : Bambers and Chiristina Cosigen : Op. Cit. :  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة وإن كانت مؤلمة وتبعث على الحزن والكآبة ، إلا أنها تحسب لمصورها جفردهان الذى لم يسجل اسمه عليها ، لكن من شدة واقعيته وحساسيته فى تصاويره للأشخاص رأى المؤرخون أن ينسبونها له حيث كانت له نظرة فلسفية واقعية فى أعماله العديدة وكذلك لوجود صورة أخرى لـ « عناية خان مفارقاً الحياة » قام بتنفيذها وموجودة الآن فى المكتبة البودلية بأكسفورد وتحمل امضاءه .

ونرى عناية خان فى هذه اللوحة ممدداً على أريكة يلاحظ بها كثرة الوسائد والمخدات التى أحاطت به من كل جانب وكذلك وضعت تحت جسمه الهزيل الذى لا يحتمل الأشياء الصلبة لذلك وضعت له هذه الوسائد لتكون ناعمة على عظامه التى برزت ونشت فى جسده الذى أنهكه الأفيون والكحول . وربما أمر جهانجير مصوره أن يتخذ صورة لهذا الرجل لتكون عبرة لغيره من المقبلين على تناول هذه الأشياء التى يتجنبونها .

يرتدى طاقة على رأسه مزخرفة بوريدات صغيرة ، وجهه فى وضع جانبي وبرزت عظام وجتيه وأنفه وعيناه مفتوحتان وشعره قصير ، أما رقبته وصلبره فقد برزت منهما العظام إلى

الخارج ويظهر ذلك من خلال قميصه المفتوح وأنامله رقيقة عظامها رفيعة وكذلك عظام الكتف واليدين .

وهذا العمل الفريد يدل على واقعية شديدة ومراعاة للحالة النفسية والجسمانية ، وهذه الموضوعات التي تعكس حالات المرض والاحتضار لشخص من الأشخاص من الموضوعات القليلة بل النادرة في التصوير الإسلامى ، فلم يُقبل المصور المسلم على تصوير تلك الحالات كما فعل الفنان الأوروبي ، علماً بأن المصور في المدرسة الهندية استطاع أن يقترب بواقعية شديدة من موضوع الموت أو استقباله كما هو الحال في صورة عنايات خان ، ويكون المصور المسلم في هذه الحالة قد رسم صوراً لذاتها لأننا لا نستطيع على وجه التحديد أن نقرر طلب راعى الفن لرسم مثل هذه الصور .

## لوحة (٨٧)

- التحفة : صورة شخصية لمحمد فقير الله خان .
- التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى ١٦٥٠ م .
- المكان : مجموعة بارون موريس روتشيلد - باريس .
- المقاسات : ١١,٥ × ١٤,٥ سم .
- الشكل : رئيس الفنانين فى بلاط شاه جيهان صور واقفاً ، كما حوى الإطار الخارجى للوحة تصاوير لفنانين آخرين من الرسم الملكى بعضهم واقف والبعض الآخر جالس على أرضية مزخرفة بأشكال وأنواع مختلفة من الأزهار والورود .
- الكتابة : سطر من الكتابة على جانب الصورة الأيمن يقرأ : « صورة شخصية ( أوشيه بالجسد ) لفنان الحكومة الأول » .
- المادة : بالجواش على الورق .
- المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. XXVII, P. 92 .
- ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

لم يكتف المصورون بعمل تصاوير شخصية لرعاة الفن ، بل طلب منهم أن يقوموا بعمل تصاوير لهم ، ويعتقد أن هذا التقليد اتبع فى عصر شاه جيهان فقط حيث إننا لم نجد لدى من سبقوه سوى تصاوير شخصية لهم وأتباعهم وكبار رجال الدولة والأمراء ، لكن ألبوم شاه جيهان ضم صوراً شخصية فردية أو جماعية له ولأبنائه وكبار رجال الدولة النبلاء وخدمه وكذلك العاملين فى الرسم الملكى من مصورين وخطاطين ومذوقين ، كما نرى فى هذه الصورة الشخصية لفقير الله خان كبير فنانى البلاط فى ذلك الوقت وفى الإطار الخارجى صور شخصية لباقي مساعديه وأمكن معرفة عمل كل واحد منهم عن طريق الأدوات والمواد التى كانوا يضعونها أمامهم وبالطبع كان يضم الرسم موظفين مسلمين وآخرين هنوداً هذا بالإضافة للشباب الراجبوتى الجالس فى الركن الأيمن السفلى من الإطار الخارجى للصورة .

والصورة تمثل فقير الله خان واقفاً يواجه الجانب الأيمن من الصورة فى وضع جانبي لحيته كثيفة ، الملامح لرجل فى منتصف العمر يرتدى اللباس الإسلامى الرسمى ويضع الشال على كتفه الأيسر ويلفه من الأمام ويتدلى طرفاه من الأمام والخلف على قميص ملتصق بالجسد وفى وسطه حزام يتدلى طرفاه للأمام على جونلة واسعة أسفلها بنطلون مقلم بالطول وفى قدميه خف عارٍ من الخلف ، الأرضية بسيطة وزعت عليها زهور بسيطة على الجانبين ، الخلفية بلون واحد وعارية من الزخارف .

الصورة لها إطاران الداخلى عليه أشكال نباتية متكررة والخارجى أعرض ووزعت عليه تصاوير شخصية لباقي موظفى الرسم الملكى حول أستاذهم وكل واحد منهم أمامه أدواته كما عرف من سحنهم ولباسهم أجناسهم فكان ثلاثة منهم مسلمين وثلاثة هندوس والسابع راجبوتى وبذلك احتفظت مدرسة التصوير المغولى الهندى فى عهد شاه جيهان بالطابع الوطنى الهندى جنباً إلى جنب الإسلامى . ولم يكن مساعدى مدير الرسم الملكى يقلون خبرة أو حنكة عنه فى رسم الصورة الشخصية بدليل أنهم قاموا برسم صورته مطابقة للأصل ويؤكد هذا النقش الموجود على جانب الصورة الأيمن الذى يقرأ : « تشخيص بالجسد لفنان الحكومة الأول » ، علماً بأننا كنا نعرف هؤلاء الفنانين عن طريق أسمائهم المسجلة على أعمالهم فقط ، لكننا الآن أمام صورة شخصية لواحد منهم سجل بالصورة وبالنقش وكذلك كتب اسمه وعمله بالإضافة إلى مساعديه الذين وزعوا بالطريقة الجميلة حول أستاذهم كما نرى فى اللوحة .



## لوحة (٨٨)

التحفة : صورة لرجل يجلس متربعاً يدون بالقلم فى دفتر .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٣٠ م .  
 المكان : مجموعة خاصة لدى بارون موريس رتشيلد - باريس .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 الشكل : رجل يجلس متربعاً ربما داخل أحد المراسم الملكية ويقوم بالكتابة بريشة رفيعة .

المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. XLVIII b, P. 139 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة لرجل كبير فى السن يجلس على بساط مفروش على سجادة تغطى الأرضية المكان الواسع الذى يجلس فيه مستنداً على وسادة ضخمة تستند بدورها على جدار يعلوه نافذة مفتوحة . يجلس الرجل متربعاً واضعاً رجله اليمنى أعلى اليسرى ويسند الدفاتر التى يقوم بالكتابة على صفحاتها البيضاء - على رجله ماسكاً ريشة رفيعة بيده اليمنى .<sup>٩</sup>

على رأسه عمامة بيضاء يلف حولها شريطاً غامقاً بالطول والعرض ويتدلى طرفه للأمام فوق العمامة . الوجه فى وضع ثلاثى أرباع لكنه مائلاً للأمام قليلاً ، مركزاً عيناه الضيقتان على الكتابة ، أنفه قصير مفلطح على الجانبين ، على جبهته وجانبى الأنف تجاعيد كثيرة ، كما يغطى وجتيه وذقنه لحية بيضاء كثيفة تنتهى أطرافها باستدارة تناسب استدارة الوجه .

يرتدى جلباباً غامق اللون وتحتة بنطلون بلون فاتح ، قدماء عاريتان . بجواره على السجادة المحيرة التى يغمس بها الفرشاة عند الكتابة . حركات يديه رشيقة ومعبرة وتكثر بها التجاعيد نظراً لكبر سنه .

الصورة فى مجملها معبرة وموضوعها متكرر ، لكن فى غالب الأحيان كان يُرسم هؤلاء الأشخاص على هوامش التصاوير الكبيرة موزعين حول الصورة ، وغالباً ما كان الفنان ( كبير مصورى الرسم أو مديره ) يرسم وسط اللوحة بمفرده ويوزع مساعديه من حوله على هامش الصورة وكل واحد منهم يقوم بأداء عمله على أكمل وجه ( انظر لوحة ٧٥ ) .

لذلك ربما كان الشخص المصور هنا من الكتاب أو الرسامين ذوى الخبرة والمهارة نظراً لكبر سنه وحنكته كما يتضح من الصورة ولذلك صور بمفرده وهو يقوم بأداء عمله المكلف به وبرع الفنان فى رسم رجل متقدم فى العمر ويسدو ذلك من جلسته وطريقته فى الكتابة حتى رأسه المائل للأمام قليلاً وتوجيه نظره للكتابة وحركات يديه وطريقة مسكه للفرشاة كل ذلك نجح فيه المصور وأعطانا إيحاءً طبيعياً بأننا أمام كاتب يقوم بأداء عمله على أكمل وجه .

## لوحة (٨٩)

- التحفة : صورة لخطاط رسمت داخل هامش يضم ستة فنانين .  
المصدر : ألوم جهانجير .  
التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٠٠م - ١٦١٠م .  
الشكل : خطاط يجلس على منضلة منخفضة يقوم بكتابة موضوع ، ويغمس فرشاته فى محبرة .  
المادة : بالجواش على الورق .  
المراجع : . . Esin Atil : Op. Cit., PL. 63  
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

نرى فى هذه الصورة خطاطا يجلس متربعا وأمامه منضلة منخفضة نسيّا راكزا عليها يده اليسرى التى يسند بها صفحة الكتاب المفتوح بينما يقوم بغرس فرشاته فى محبرة ليكتب بها الموضوع على الصفحة المقابلة ، ويجوار كوعه الأيسر كتاب مقفول ومجلد ربما ليبدأ العمل به بعد أن ينتهى من الأول .

على رأسه قلنسوة غريبة الشكل على حافتها شريط يبدو أنه من الفراء حيث تطايرت شعيراته إلى أعلى ووجهه فى الوضع الثلاثى الأرباع ويميل قليلا إلى الأمام ناظرا إلى ما بيده من عمل الملامح لرجل متزن وقور ، الحاجبان مستقيمان العينان ضيقتان أو ربما قصد الفنان ذلك ليعين انهماكه فى العمل وإصراره على الانتهاء منه ، الأنف طويل مناسبة مع استطالة الوجه ، الشارب يتدلى على جانبي الفم بلون أسود أغمق من لون اللحية التى بدت كثيفة ويعلوها الشيب وكذلك لونها أفتح من لون الشعر الذى يظهر من أسفل غطاء الرأس . رقبته ضخمة نسيّا وساعد على الإحساس بذلك اتساع فتحة رقبة الجلباب الذى يرتديه وهو على ما يبدو مفتوح من الأمام ويقلل بمجموعة من الأزرار على جانبي الفتحة وهو واسع فضفاض حتى عند الأكمام وذلك كى تسهل حركة اليدين فى الكتابة وغمس الفرشاة فى المحبرة ، وهو متعدد الثنايات والطيات لسهولة العمل ، حركات اليدين رشيقة والأصابع ممشوقة وطويلة ويعلق فى معصم يده اليمنى سبحة تتدلى منها الحبات إلى أسفل .

على المنضدة وبجوار ذراعه الأيسر كتاب مجلد ومقفل ، أما الكتاب الذى يقوم بالعمل فيه مفتوح ويبدو الحبر على الصفحة اليمنى ثقیل لم يجف بعد وهذا يدل على عدم انتهاء العمل فيه . المنضدة عبارة عن مستطیل - لوضع الأشياء عليه أو عدة الخطاط - يرتكز على أربعة أرجل قصيرة إلى حد ما ، الجوانب مقفولة وعليها زخارف هندسية وخطوط ويبدو أن الجهة التى تواجه الخطاط بها أدراج تفتح وتغلق لوضع عدته فيها بعد الانتهاء من العمل .

الأرضية منظر طبيعي لتلال رسم عليها زخارف نباتية وزهور وأفرع نبات بخطوط رقيقة ودقيقة رسمت لمجرد الزينة ليس إلا .

الرسم فى مجمله دقيق وأهم ما يميزه الحركات الواقعية الدقيقة التى يقوم بها الخطاط . والجو العام للوحة يوحي بموضوعها ويعطينا الإحساس بجدية العمل الذى يؤدیه الشخص المرسوم فى الصورة .

كما أن تعبيراته دقيقة وتدل على انهماكه فى العمل المكلف به ، وهذا معناه أن المصورين لم يركزوا اهتماماتهم الفنية على تصوير حياة البلاط المغولى وصور شخصية لرعاة الفن وذويهم بل أيضاً كان يهتمون برسم الأشخاص الموجودين حولهم فى المراسم الملكية وهم يقومون بتأدية أعمالهم المطلوبة منهم ولذلك كانت تلك التصاویر واقعية وبها ملامح فنية دقيقة ونقل طبيعى لم يؤدونه من أعمال كلفوا بها .

## لوحة (٩٠)

- التحفة : صورة شخصية لشاعر أو كاتب جالس في حديقة .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى ١٦٠٥م - ١٦١٥م .  
 المكان : متحف الفنون . بوسطن .  
 الشكل : رجل يجلس القرفصاء أمامه أدوات الكتابة ، وفي يده اليسرى كتاب ، ويضع اليمنى على ذقنه .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 المراجع : B. Gray : Op. Cit., PL. P. 125 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لشاعر أو كاتب ، وربما رجل دين جالس في حديقة ومن حوله أدواته التى كان يستخدمها فى الكتابة مثل المحبرة والأوراق أو الدفتر الذى كان يكتب عليه ، ومقعد منخفض على الأرض ، كما يمسك بيده اليسرى كتاباً وجلس يتأمل أو يفكر فى شيء ما .

يرتدى على رأسه قلنسوة حمراء تبدو فى وسط رأسه يلف حولها من الخارج شريطاً أو قماشاً عريضاً به خطوط طولية وعرضية بسيطة باللون الرمادى الفاتح على أرضية بيضاء ، الوجه فى وضع ثلاثى أرباع ، ملامحه دقيقة وجادة ، لحيته طويلة وتعلو صدره وتتصل بالسالف الكثيف الذى يتقدم أذنه والشعر الذى يبدو من تحت القلنسوة .

يرتدى قفطاناً طويلاً وواسعاً فوقه شال يلفه حول رقبته ماراً تحت لحيته ، ثم يتدلى طرفاه الطويلان أحدهما من الأمام والآخر يتطاير إلى الخلف .

يجلس على ركبته اليسرى بينما اليمنى مرفوعة أمام جسده ويسند يده اليمنى عليها ، بينما كفه وأصابعه وضعت على ذقنه ، ويمسك بكف يده اليسرى كتاباً ضخماً .

خلفية الصورة وزعت فيها ورود بيضاء صغيرة على أفرع أشجار رقيقة وبعض الأعشاب وأوراق الشجر .



والصورة في مجملها معبرة ، فقد استطاع الفنان أن يعطينا إحساساً قوياً بالرجل المفكر المتأمل الذى جهز عدته وأدواته من حوله وجلس يفكر قبل أن يشرع فى الكتابة وتسجيل خواطره فكانت حركات يديه بسيطة ، وكذلك نظرتة المتأملة وعيناه الشاخصتان كل ذلك عبر عنه الفنان بتلقائية وحضور بالغين .

## لوحة (٩١)

- التحفة : صبي في حديقة .  
المصدر : ألبوم جهانجير .  
المقاسات : ٨, ١٠ × ١٨, ٢ سم .  
المكان : مكتبة شستر بيتي - دبلن .  
التاريخ : مدرسة مغولية هندية - في حوالي ١٦١٥ م .  
الكتابات : الإطار الخارجى عبارة عن خراطيش غير منتظمة الكل كتب بداخلها جمل ورسم من حولها أشكال نباتية يقف في وسط كل واحد منها طائر يختلف في شكله ونوعه عن الآخر .  
المادة : صورة بالفرشاة على الورق  
طريقة : من عمل فروح بك ووجد اسمه على جانب الصورة الأيمن .  
الصناعة  
المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S : Op. Cit., P. 33, Nr. 18, PL. 64 .  
ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شاب في مقتبل العمر واقفاً في حديقة حوله من كل جانب وتحت قدميه أزهار صغيرة ودقيقة بيضاء اللون موزعة على فروع أشجار وتخلق حوله عصافير بيضاء .

على رأسه عمامة تلف حول بعضها البعض ، ويرتدى تحتها قلنسوة ، وجهه فى وضع ثلاثى أرباع ، حاجباه خطان يتجهان إلى حد ما على العينين الواسعتين ، الأنف طويل يناسب الوجه ، الفم صغير ودقيق ، الأذن يتقدمها سالف شعر غزير وعريض .

أما ملابسه فعبارة عن معطف بأكمام نصفية يرتدى تحته قميصاً أبيض بأكمام طويلة وتحت سروال يغطى الرجلين ولا يظهر منها سوى القدمين ويرتدى بهما خفاً عارياً من الخلف . الوسط يحدده حزام طويل يتدلى طرفاه إلى الأمام وأحد الطرفين طوله يصل إلى نهاية

القميص ، يضع على كتفه الأيمن شالاً طويلاً مزخرفاً ويمسكه من وسطه بيده اليمنى ويمسك طرفه الآخر بيده اليسرى ويلفقه على ذراعه ثم يتدلى طرفه لأسفل . والثوب الخارجي والشال مطرزين باللون الذهبي .

والصورة تحمل كثيراً من التراث الفارسي لهذا الفنان الذي ظل محافظاً على الموروث الفارسي ثم انعكس بصورة واضحة على تصاويره وخاصة في رسومه للنباتات وملامح الأشخاص وملابسهم ، رغم أنه نفذ هذه الصورة وهو في سنة السبعين إلا أنها مليئة بالحياة والنشاط وتبعث على البهجة وخصوصاً في تكويناته النباتية والملاحم الفتية للشباب وملابسه المزركشة الغنية بالألوان الفريدة ( القرمزي والذهبي ) كما أن إطار الصورة الخارجي العريض غني بالأشكال النباتية والورود والأزهار المتعددة الألوان والأشكال والدقيقة الصنع ، والصورة في مجملها زخرفية إلا أنها جامدة لا تبعث على الحركة والنشاط .

## لوحة (٩٢)

- التحففة : صورة شخصية لرجل دين جالس على ركبتيه فى منظر طبيعى .
- التاريخ : مدرسة مغولية هندية ، حوالى ١٦٠٠ م .
- المكان : فى مجموعة خاصة لدى V. Nemes, Budapest .
- الشكل : رجل يجلس على ركبتيه وتوزعت على خلفية الصورة ومقدمتها أشكال نباتية .
- المادة : بالفرشاة على الورق .
- المراجع : K. Kühnel : Op. Cit., Abb. 115, S. 66 .
- ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرجل جالس فى حديقة ، تمثله فى مقتبل العمر يرتدى عمامة متعددة الطيات وتحتها قلنسوة يبدو جزء منها من وسط العمامة ، الوجه فى الوضع الثلاثى الأرباع ، الحاجبان خطان مستقيمان ، العينان ضيقتان تغطى اللحية جزءاً كبيراً من الوجه وتنتهى بطرف مدبب وتتصل بالشارب الكثيف الذى يعلو الفم ، أمام الأذن سالف رفيع أيضاً يتصل باللحية ، الأنف طويل يناسب استطالة الوجه .

أما ملابسه فعبارة عن قميص غامق اللون على حافة الرقبة تطريز باللون الفاتح وكذلك على الحزام الذى يحدد الوسط ويتدلى من الأمام . . يرتدى فوقه معطفاً طويلاً ذا أكمام طويلة ، مفتوح من الأمام ويجلس على ركبتيه ، وقدماه إلى الخلف ويضع يده اليمنى بجانبه وكفه مستنداً على قدمه بينما يده اليسرى ممدودة للأمام موازية لرجله اليسرى ويشاور بإصبعه .

مقدمة الصورة وخلفيتها وزع فيها الفنان أوراقاً نباتية متعددة الأشكال على فروع أشجار رفيعة ومتشعبة .

الصورة فى مجملها رسمت بإتقان ودقة وخاصة فى حركات الأيدى وتفاصيل الوجه التى بدت لشاب هادئ ذى خلق طيب ، وكذلك حركات الأيدى رشيقة ومعبرة ، كما أن قامته وجلسته معتدلة ومستقيمة وبذلك استطاع الفنان أن يرسم لوحة لرجل من رجال البلاط بطريقة جيدة ومعبرة .

## لوحة (٩٣)

التحفة : صورة لرجل مأخوذة من هامش إحدى التصاویر .

المصدر : ألبوم جهانجير .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية . حوالى ١٦٠٠م - ١٦١٠م .

الشكل : رجل جالس على أرضية مزخرفة بأشكال نباتية .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Esin Atil Op. Cit., P. PL. 65

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لرجل جالس على الأرض وهى ربما لأحد النبلاء أو رجال البلاط أو لقائد عسكري حيث تبدو الفخامة والثراء فى جلسته وملابسه والسيف الذى يعلقه فى حزامه وملامحه . يرتدى على رأسه العمامة الهندية التقليدية المتعددة الطيات التى يحليناها شريط يتلف حولها ويربط طرفاها إلى أعلى .

وجهه فى الوضع الثلاثى الأرباع ، يمثله فى مرحلة الشباب الناضج ، ملامحه دقيقة ، الحاجبان خطان مستقيمان ينحنيان إلى الخارج باستدارة خفيفة ، العينان واسعتان تتوسطهما حدقة العين ، الأنف طويل يناسب استطالة الوجه ، الفم يعلوه شارب خفيف يتدلى طرفاه قليلاً على الجانبين رسم الأذن دقيق ويتقدمهما سالف الشعر الذى يتصل بالشعر الظاهر جزء منه من تحت العمامة .

أما ملابسه فعباره عن القميص التقليدى ذى الفتحة المثلثة عند الرقبة ويقفل من الجانب تحت الإبط الأيمن حتى يصل إلى الوسط ، يحدد الوسط حزام عبارة عن شريط ليس عريضاً يتدلى طرفاه إلى الأمام وخالى من الزخارف يعلق فيه سيفه . على الأكتاف وحول الذراعين يتدلى شال شفاف ينساب طرفاه على جانبه الأيسر . يدها ممدودتان للأمام يضع اليمنى على ركبته اليمنى أما اليسرى فوصفها على فخذه الأيسر قابضاً بها على سيفه ويجلس على ركبته وقدماه إلى الخلف وهذه من الجلسات المتكررة فى التصوير المغولى الهندى .



وزع المصور فى الأرضية أشكالآ نباتية وورود أشجار صغيرة تتخللها خطوط تمثل مرتفعات تزداد ارتفاعآ كلما بدت على مستوى بعيد .

الصورة تمثل ثراء وفخامة البلاط المغولى وخاصة إذا كان هذا الشخص الجالس يمثل رجلاً بسيطآ كأن يكون كاتبآ فى البلاط المغولى أو ممن يتعلمون ويتمرنون على يد كبار مصورى البلاط وهذا كان شائعآ فى التصوير المغولى الهندى .

على أية حال كان المصور دقيقآ فى رسم الملامح وكذلك الملابس البسيطة والشال الشفاف المتطاير على أكتافه وذراعيه والسيف الذى يتدلى منه حلقات عند مقبضه ، والأصابع الرشيقة .

## لوحة (٩٤)

- التحفة : صورة ثنائية تجمع بين رجلين أحدهما يمسك بازاً .  
 المكان : مجموعة خاصة لدى Mr. J. C. French, I.C.S.  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 الشكل : رجلان جالسان على بساط على الأرض أحدهما يمسك بازاً ويقوم بعرضه على الآخر الذى ما لبث أن تفحصه يديه .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 المراجع : P. Brown : Op. Cit., PL. LIX, P. 151  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة ثنائية لرجلين جالسين على سجادة على الأرض الأول جالس - على الناحية اليمنى من الصورة - على ركبتيه وقدماه للخلف ، على رأسه عمامة بسيطة يتوسطها من الأمام جوهرة ثمينة . الوجه فى وضع ثلاثى أرباع ويتوجه بنظره نحو صديقه الجالس بجانبه، عيناه وحاجباه محددان بدقة وإبداع وكذلك الأنف والفم الذى يعلوه شارب خفيف، كما يتقدم الأذن سالف كثيف .

ملابسه عبارة عن قميص أبيض طويل بفتحة رقبة مثلثة ويقفل على الجانب الأيمن ، الوسط يحدده حزامان أحدهما أبيض والآخر أسود ويعلق به خنجر على جانبه الأيسر ، ويضع فوقه يده اليسرى بينما يده اليمنى يرتدى بها قفازاً ويقف على أصابعه باز صيد يقوم بعرضه على صديقه الجالس بجواره . الشخص الآخر أهم ما يميزه أنه بدين جداً ، كما رسم فى وضع أمامى وجلس متربعا واضعاً قدمه اليمنى فوق اليسرى ويدت عارية بدون خف . على رأسه عمامة متعددة الطيات ومقلمة بالطول والعرض وينتهى طرفاها إلى أعلى فى وسط الرأس ، الوجه فى وضع أمامى وضخم مستدير ملامحه واضحة ومفصلة ، أما شاربه عبارة عن خط نصف دائرى يعلو الفم وكذلك ذقنه مستديرة ، رقيقة قصيرة ويرتدى قميصاً أبيض طويلاً فى وسطه حزام أسود عقد طرفاه من الأمام وتدلّيا على الجانبين ، يلامس يده اليسرى الباز وكأنه يتفحصه .

شغل مقدمة الصورة السجادة الجالسين عليها ، ولها إطار مزخرف بأشكال هندسية بينما وضع عليها أمام الرجل البدين وسادة صغيرة .

اللوحة فى مجملها تمثل مقابلة بين اثنين من الأصدقاء يتحدثان معا فى موضوع الصيد ، وربما كانت هواية تستحوذ على اهتمامهما لذلك سجلا جلستهم بالصورة لضمها لأحد الألبومات الملكية ، أو ربما كانت هذه الصفحة جزءا من موضوع متكامل عن الصيد ولها ما يكملها على صفحة أخرى . والمقابلة وطريقة الجلسة الودية وحركاتهما معا تعبر عن مشاعر الود والانسجام بين اثنين من الأصدقاء لهما اهتمام وهواية مشتركة ويتضح ذلك فى ملامحهما وتعبيراتهما وإشارتهما الرقيقة ، وبساطة اللوحة الخالية من التعقيدات والزخارف .

## لوحة (٩٥)

- التحفة :** صورة من ألبوم جهانجير - لأحد النبلاء مع أتباعه .
- المصدر :** جهانجير نامه .
- التاريخ :** مدرسة مغولية هندية .
- مقاسات :** ٢٢,٨ × ١٧ سم .
- المكان :** مكتبة شستر بيتي ، دبلن .
- الشكل :** صورة جماعية يتوسطها نبيل يدعى « عزت خان » .
- المادة :** بالجواش على الورق .
- طريقة**
- الصناعة :** تنسب لمصور يدعى يياج - Payag - وكان يعمل لدى الإمبراطور جهانجير .

**المراجع :** Arnold, Thomas and Wilkinson J.V.S. Op. Cit., P 33 - 34, No. 20  
PL. 66

**ملاحظات :** تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة جماعية ، يجلس الشخص الرئيسى فيها فى الوسط ويدعى عزت خان بناءً على تشابه صورته مع تصويرة أخرى له فى المتحف البريطانى من عمل محمد نادر من سمرقند ونشرها : F. R. Martin : Miniature and Miniture Painters of Persia, PL. 188 .

ويرى جالساً فى وضع أمامى بجسمه ووجهه يرتدى على رأسه عمامة قائمة اللون ويلف حولها شريطاً أبيض اللون يربط طرفاه من الأمام ووجهه جامد كثير التجاعيد ، تتدلى السوالمف أمام أذنيه أما شاربى طويل ويزل على هيئة خطين مستقيمين حول الفم ، الذقن مستدير والأنف طويل . ملابسه عبارة عن قميص طويل ، فتحة الرقبة مثلثة وتكثر حول وسطه وكتفه الأحزمة التى اتخذت اللون الذهبى ، وكانت تستخدم لتعليق الخناجر والسيوف ، ويستند يده اليسرى على خوذة تقريباً ، أما يده اليمنى فيسندها على ركبته ويمسك بها سهماً ، كما وضع القوس وياقى السهام أمام قدميه على الأرض . ويجلس على جانبه

الأيمن صبي في مقتبل العمر يبدو أنه ابنه وكان مصاحباً له في جلسته هذه . ويرتدى هذا الصبي على رأسه عمامة تشبه عمامة الرجل كذلك قميصاً وكثرت على صدره ووسطه الأحزمة التي يعلق فيها السيوف والخناجر ويسند يده على مستند . وقد صورته الفنان في وضع جانبي ويجلس مزيجاً رجلية وحولهما من كل جانب جلس الأتباع والخدم ومنهم من يضرب على الآلات الموسيقية ومنهم من جلس ليستمع للموسيقى والغناء ، وأقصى الجانب الأيسر وقف الفرسان ومعهم الأحصنة ينتظرون النبيل ورفاقه لحين الانتهاء من هذه الأمسية الجميلة

مقدمة الصورة ملاءها المصور بالأعشاب والأوراق الخضراء المختلفة الأشكال لكن يغلب عليها اللون الأخضر القاتم والبني ، وكذلك الأرضية التي لونها باللون البيج القاتم أيضاً وهذا ما كان يميز أسلوب الفنان المصور بياج .

أما خلفية الصورة فقد وزعت فيها أشجار على الجانبين الأيمن والأيسر ، وأحدهما يجلس أمامها الأمير أو النبيل تتدلى منها الثمار التي تشبه ثمار المانجو ، ويبدو على الأفق البعيد مساحات لونها الفنان باللون الأحمر فظهرت الصورة وكأنها تمثل وقت غروب الشمس ، لكن رغم ذلك غلبت على الخلفية اللون القاتم كما أن السماء على المدى البعيد اختلطت بخضرة الشجر فبدت زرقتها غير صافية .

اللوحة في مجملها يغلب عليها طابع الكآبة والحزن بألوانها القاتمة ، وتعبيرات أشخاصها التي لا توحى بأنهم في أمسية سماع موسيقى أو طرب ، كما أن ملامحهم جامدة وجلستهم تقليدية على ريو مرتفعة ، ليس بها ثراء وفخامة البلاط المغولي بمعنى أنها خالية من أى مفروشات أو مسائد أو بسط راقية كتلك التي شاهدناها من قبل في تصاوير سابقة ، حتى الأشجار والحشائش المرسومة في مقدمة وخلفية الصورة لا يتخللها أى نوع من الزهور أو الورود الزاهية اللون كي تهدئ من دكاته وقاتمة اللون في الصورة .

أما عن موضوع اللوحة فهو من الموضوعات المتكررة التي درسناها من قبل ، لكن أشخاص اللوحة عاديين وليسوا أباطرة مغول أو أمراء الذين اعتلنا رؤيتهم في مثل هذه الموضوعات ، ولذلك كانت بسيطة في تكويناتها ، وملابسهم ، وآلاتهم ، والجو العام للصورة فيه إبداع من المصور حيث إنه استطاع تصوير أشخاص ليسوا متشابهين في



ملاحظتهم، كما كانت ملابسهم متنوعة ، كذلك جلستهم وحركاتهم فيها إثارة وجذب للانتباه، كما تفاوتت مراحلهم السنية وهذا أيضاً مجال أبدع فيه الفنان لأنه استطاع أن ينوع في ذلك دون تكرار أو أن يشعرنا بالملل .

كما نرى على الإطار الخارجى للوحة ، على جانبيه الأيمن والأيسر صوراً شخصية داخل خراطيش كبيرة لأفراد تنوعت جلستهم وملابسهم وحركاتهم وبذلك أعطانا الفنان تصاوير شخصية متنوعة تمام التنوع ، هذا بالإضافة إلى الأشكال الحيوانية لطيور وغزلان أيضاً بأنواعها وحركاتها المختلفة ، وهكذا لم يكتف الفنان بتصاوير الأشخاص داخل اللوحة وإنما أثبت براعته وتخصصه فى رسم الصور الشخصية بتضمين الإطار الخارج صوراً متنوعة الأشخاص .

## لوحة (٩٦)

التحففة : صورة لمجموعة من الأتباع يتسامرون فى معسكر بمنطقة نائية .

المصدر : ألبوم مترو ، صفحة افتتاحية للجزء الثالث .

المكان : مكتبة شستر بيتى - دبلن .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية .

مقاسات : ١٦,٧ × ٢٣ سم .

كتابات : إمضاء المصور على اللوحة فى الجهة السفلية « عمل كردمن » .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson , J.V.S, Op. Cit., P. 30, No, 11

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

جلس فى مقدمة الصورة ، أربعة أشخاص يمثلون المحور الرئيسى فى الصورة ، اثنين منهم يجلسون على بساط بسيط من الحصير ، أحدهم يعزف على آلة موسيقية ضخمة ، يجلس على ركبته وقدميه للخلف ، ويسند الآلة الموسيقية على ركبته ، ويعزف بيده اليمنى، بينما يده اليسرى مرفوعة لأعلى لتسند يد الآلة ، ووجهه فى الوضع الثلاثى الأربع ، يرتدى عمامة مخططة بخطوط طويلة وعرضية ، ملامح وجهه بسيطة وتعبر عن حالة الطرب والانسجام مع الموسيقى كما يرتدى قميصاً أبيض اللون بسيطاً ويتدلى طرفى حزام الوسط إلى الأمام .

إلى جواره على نفس البساط يجلس رجل يبدو من هيئته أنه ساقى ( أو جمال ) ماء حيث تبدو خلفه قرية الماء المصنوعة من الجلد وتستند على حامل خشبى وتحتها وضع إناء تجمع الماء المتساقط من القرية . يجلس هذا الرجل على ركبة رجله اليمنى بينما رجله اليسرى مرفوعة وسانداً عليها يده اليسرى ويبدو من ملامحه أنه كبير فى السن ذو لحية طويلة وكثيفة وتتصل بالشعر والسالف ويرتدى قميصاً بسيطاً بأكمام نصفية مفتوح ويقفل من الجانب الأيمن، ويصل حتى الركبتين ، وأسفله بنطلون مقلم بالطول وملصق بالرجل وقدميه عاريتين .

أما فى مقدمة الصورة فى الركن الأيسر رجل أمامه قفص يقف عليه ببغاء وخلف ظهره مجموعة من الزكائب وضعت فوق بعضها البعض ووجهه فى وضع جانبى عمامته بسيطة متعددة اللغات ، وأيضاً ملامحه وتجاويز وجهه تدل على أنه كبير فى السن ويجلس القرفصاء ، وظهره للخلف من الصورة ويضع يديه أمام صدره ويسند عليها ذقنه . والرجل الآخر يبدو عليه أنه عابر سبيل كان ماراً فجلس لسمع الطرب ويتسامر مع الجالسين واضعاً عصاه الطويلة وزكيتته أمامه ، يرتدى على رأسه عمامة ضخمة ووجهه نحيل فى وضع جانبى وكثير التجاويز ، أما ملابسه فعبرة عن قميص فوقه عباءة تغطى كل جسده حتى يديه ثم فوقها شال طويل بدى متدلّياً من حوله ، وأمامه سياج خشبى بسيط مربوط بالأحبال يضم بداخله حديقة صغيرة يبدو أنها عملت لتزيين المكان بالحضرة وكسر حدة المنظر ، كما يقف خلفه حمامتان أحدهما تلتقط الحب من الأرض .

أما خلفية الصورة مليئة بالخيام وكل مجموعة منها تمثل معسكراً مستقلاً يشتمل على ساكنيه والعربات التى تجرها الخيول والجمال التى تستخدم فى نقل الأمتعة والأشخاص والأفبال التى كانت بالتأكد لها استخداماها . ويتخلل كل هذه الأشياء أشجار جميلة تظلل المكان وتزينه ، وبذلك بدا المنظر جميلاً عاكساً للحياة داخل المعسكرات وما بها من دواب وأشخاص وغيرها من المظاهر الطبيعية التى تناسب المكان .

واللوحة افتتاحية للجزء الثالث من ألبوم ملكى رغم بساطتها وتمثيلها لحياة هؤلاء الخدم داخل المعسكرات ومحاولتهم التكيف مع تلك الظروف التى أجبروا على العيش بها بعيداً عن زوهم وأسرههم ، ورغم ذلك يقومون بواجبهم فى حدود المكان بل والترفيه عن أنفسهم بعمل أمسيات موسيقية كما يتضح من الصورة .

وتبدو بتلك اللوحة الواقعية والطبيعية فى تصاوير الأشخاص بملابسهم وحركاتهم وأدواتهم وأيضاً فى الحدائق البسيطة التى تحيط بهم ، والسياج التى تفصل بين كل معسكر وآخر بما يتناسب مع المكان الذى يخيمون فيه بخيامهم ، وبالطبع أراد الأباطرة أن يسجلون تلك اللحظات والأماكن التاريخية ، بل والأشخاص الذين يتناسبون مع تلك الأماكن والمناسبات لذا كانت توجهاتهم لفناني المراسم الملكية تسجل تلك الوقائع التى كانت بالتأكد تختلف عن الأماكن التى كان يقيم فيها الأباطرة فى مثل تلك المناسبات وبذلك كانت تسجيلاتهم على الطبيعة وتناسبت مع تصاوير الأشخاص الذين يقومون بتصويرهم .

## لوحة (٩٧)

- التحفة : صورة جماعية للمغنى المشهور ميان تانسين مع فرقته الموسيقية .  
 المكان : Rampar State Library .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٦٠٥ م .  
 الشكل : جزء من صورة أكبر تمثل احتفالاً فى قصر جهانجير ، وهذا جزء مؤخوذ منها ومكبر ويمثل مجموعة الموسيقيين والمؤدى .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 المراجع : P. Brown : Op. Cit. : PL. LXIII P. 154 from PL. XXI, P. 107 .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة جماعية تمثل المغنى المشهور فى ذلك الوقت ميان تانسين يقف وسط فرقته الموسيقية التى تقوم بعزف الألحان وهو يغنى فى درابار ( أى حفل استقبال ) للإمبراطور جهانجير وقد وقف هذا المغنى فى الوسط يودى حركات يديه كأنه منسجم مع الموسيقى ، يرتدى على رأسه عمامة بسيطة متعددة الطيات ، ويبدو جزء من شعره من تحت العمامة ، كانت ملامحه شابه ووجهه فى الوضع الجانبى العينان والحاجبان مرسومان بدقة ومهارة كذلك الأنف والفم ، أما الأذن فيحليها قرط . ملابسه فاخرة ويبدو أنها من الحرير وعبارة عن قفطان ذو أكمام طويلة مفتوح فتحة مثلثة عند الرقبة ويقفل على الجانب الأيمن ، يحدد الوسط حزام يتدلى طرفاه المطرزان للأمام ، ويصل طول القفطان إلى ما بعد الركبة بقليل ومنقوش كله بأشكال من الورد الصغيرة بطريقة متكررة ، ويرتدى من تحته بنطلوناً مقلماً بالطول بألوان متعددة وفى قدمه حذاء مقفول من الخلف . على صدره عقد طويل وكذلك هناك أساور حول معصمه وخاتم ضخيم حول إصبعه . حركات يديه رشيقة ومعبرة .

وحوله وقف باقى الموسيقيين يحملون أدواتهم الموسيقية ، فنجد فى مقدمة الصورة اثنين يحملان آلات وترية وإلى جانبه الأيسر آخر يحمل آلة نفخ ثم ضارباً على الدف ثم آخر يحمل آلة وترية ، وهناك أشخاص آخريين يبدو أنهم الكورس أو الذى يرددون من ورائه ،

وكلهم يرتدون العمامات التقليدية ، والثياب البسيطة ، أما ملامحهم فكانت معبرة عن مشاعر السعادة والمرح لكونهم في احتفال رسمي ، ويقومون بالعزف بتركيز وإتقان، ومعانى النشوة والانسجام بادية على وجوههم . وبالتأكيد وكما يتضح من الصورة كان المصور بارعاً في نقل هذه المشاعر والأحاسيس ، كما أن ملابسهم متقنة ومتنوعة ومناسبة لمثل هذا النوع من الاحتفالات .



## لوحة ٩٨

- التحففة : صورة للأمير بارفيز في الحديقة مع رفاقه .  
 المصدر : ألبوم جهانجير .  
 المكان : مكتبة شستر بيتي - دبلن .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المقاسات : ١١,٩ × ٢٠,٩ سم .  
 الشكل : صورة جماعية محددة بإطارين الخارجى أضعاف الداخلى وهو لأمير من البيت المغولى فى الهند جالساً فى حديقة مع أصدقائه يتسامرون وهم يتناولون بعض أنواع الشراب .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 طريقة :  
 الصناعة : رسمت بيد الفنان المصور جفردهان ووجد اسمه منقوشاً على الإطار الداخلى فى الجهة السفلية .  
 المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S.: Op.Cit., P.29, Nr 8, PL. 59  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة جماعية لمجموعة من أمراء البيت المغولى فى الهند يجلسون فى حديقة قصر وبعضهم يمسك كتاباً بين يديه أو يضعه أمامه على الأرض أو بين رجليه ، كذلك يظهر فى الصورة شخصان أو ثلاثة ويبدو من هيئتهم أنهم دراويش أو حكماء موزعين فى أماكن مختلفة فى الصورة . كذلك فى مقدمتها فى الركن الأيمن السفلى يظهر شخص يمسك آلة موسيقية يسندها على كتفه الأيمن ويجواره فتجان أسفله طبق وأمامهم فى مقدمة الصورة وبالتحديد فى منتصفها نافورة جميلة يحيط بها سور حوض رخامى مستطيل الشكل وتتدفق المياه فيه لأعلى . وفى خلفية الصورة حديقة مقسمة إلى أحواض يفصل بينها بلاطات من الرخام الأبيض ذرع فى بعضها أشجار رفيعة السيقان كثيفة الأوراق .

الشخص الرئيسى فى الصورة يتوسطها ويبدو أنه الأمير بارفيز<sup>(١)</sup> من ملامحه الشرقية المعتادة والمسد الضخم الذى يظهر وراء ظهره ، كما وضع أمامه ما لذ وطاب من المأكـل والمشرب ، ويبدو وجهه فى الوضع الثلاثى ، على رأسه عمامة متعددة الطيات يظهر جانب شعره والسالف الذى يتدلى فيه أمام أذنه اليسرى ، الملامح لشاب وكذلك البنية ، الوجه دقيق العينين والحاجبين والأنف ، يعلو القم شارب يتدلى طرفاه على الجانب ، يرتدى عباءة هندية تقليدية تفتح من الجانب الأيمن ، يحدد الوسط حزام ، ويضع يده اليمنى على ركبته اليمنى أما اليسرى فيمدها للأمام ويلامس بها قدمه اليسرى ، ويتجه بنظره نحو شخص آخر يبدو أيضاً من هيئته وجلسته ومسنده الضخم أنه من أمراء البيت المغولى ويجلس على يمين بارفيز ، ويمسك بيده اليسرى المرفوعة للأمام كتاباً مفتوحاً موجهاً إياه للأمير الجالس بجواره ، ويضع على أكتافه عباءة باللون الغامق على قميص لونه فاتح ، كما يحدد الوسط حزام رفيع طويل قاتم اللون يتدلى طرفاه للأمام ويجلس على ركبتيه ووجهه فى وضع جانبي .

ومن حولهم جلس أشخاص ثانويون فى الصورة ، دراويش ، وأشخاص آخريـن ، وعازف موسيقى وخادم وقف خلف الأمير بارفيز ، كما وضعت أمامهم صوانى الشراب والكتوس ، ويلاحظ بجوارها قطة راقدة على السجادة التى يجلسون عليها .

والمنظر ثرى فخم يعكس تسليات الأمراء ، فرغم أنهم يشربون ويتمتعون بوقتهم إلا أنهم لا يضيعون الوقت فى الشرب واللهو فقط ، فبعضهم يمسك كتاباً بين يديه أو وضعه أمامهم على رجليه ، أو جلس ليتناقش مع الدراويش الجالسين والذين بدوا أكبر منهم فى السن والخبرة .

كما تبدو الفخامة فى ملابسهم والمكان الرائع الذى يجلسون فيه ، حديقة مقسمة بالرخام ويتخللها الأشجار فى خلفية الصورة ، كما شغل المصور المقدمة بنافورة تخرج منها المياه إلى أعلى وتنزل ثانية فى الحوض مكونة دوائر ، ويحيط بالحوض أيضاً بلاطات من الرخام الفخم . ونقش الفنان اسمه فى الإطار الداخلى للصورة فى الجهة السفلية الوسطى بين رسوم وريـدات صغيرة وزهور طويلة السيقان والأفرع متعددة الألوان والأشكال .

(١) انظر لوحات : ٥٤/٥٣ .

## **الفصل الرابع**

**الصور الشخصية للنساء في العصر المغولي الهندي  
خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين**



## الصور الشخصية للنساء في العصر المغولي الهندي خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلاديين

من كثرة ما مر بنا من تصاوير شخصية للرجال كدنا نعتقد أن الفن المغولي في الهند فناً ذكرياً فقط ليس له علاقة بتصاوير النساء اللهم إلا بعض الرقصات والمغنيات ، لكن مع ذلك هناك عدد لا يستهان به من تصاوير النساء وقد ضمت صور نساء القصر اللاتي كن يعتقد أنهن لا يرسمن إلا من وراء الخمار أو عن طريق جواريهن اللاتي كن يصفهن للمصورين ثم يقومون بتصوير الوصف وليس الطبيعة والواقع طبقاً لخيال الفنان كما سمع وليس كما رأى أو يتخيلهن مثل الحاشية النسائية المحيطة بهن مع إضافة مظاهر الثراء والأبهة والعظمة على تصاوير الملكات والأميرات والنبيلات .

ومن هذا المنطلق يرى بعض الباحثين أن تصاويرهم كانت مكررة ليس بها أى ابتكار أو تجديد خالية من الواقعية<sup>(١)</sup> ، لكن كل الأدلة تكذب هذه المقولة ، ومن بين تصاوير النساء الفردية ( لوحة ٩٩ ) وهى صورة نصفية لفتاة داخل إطار بيضاوى ، ويلاحظ الواقعية والهدوء النسبى الذى كان عادة يصاحب مثل هذا النوع من التصاوير مع كثرة مكملات الزينة والحلى بدون انصراف أو خروج عن المألوف ، أما ( لوحة ١٠٠ ) فهى لإحدى أميرات البيت المغولى ( ربما نورجيهان ) .

وعلى أية حال يقال إنها كانت تتمتع كزوجة لأحد أباطرة المغول العظام بقدر من الحرية لم تحظ به كثيرات من الأميرات فى مثل مكائنها فقد كانت تشارك زوجها فى كثير من المناسبات<sup>(٢)</sup> ، منها رحلات الصيد ، وكانت تقتضى متابعة مباحج الرحلة والتمتع بها خلع الخمار ، وقد سجل جهانجير هذا فى مذكراته بكل فخر ، وبالطبع كانت تجلس فى هودج مغطى وبذلك تكون مخفية عن أعين العامة ، ولا يسمح للرجال بالاقتراب منها سوى هؤلاء المعننين والمستولين عن حمايتها وسلامتها ، وبما لاشك فيه أن ما سجل كتابة سجل تصويرياً ، وفى الحقيقة ليس بأى منها دليل يمكن أن تثق به ويجعلنا متأكدين من شخصيتها .

Brown, P. :Op. Cit., P. 157 .

(١)

Ibid, P. 158 .

(٢)



أما ( لوحة ١٠١ ) فهى لواحدة من النيلات ويتضح ذلك من ملابسها ووقوفها والنقاء والصفاء فى اختيار ألوان ملابسها وزيتها وإضفاء مسحة من السماحة والطبيعية على وجهها الجميل الطبيعى .

ونرى فى ( لوحة ١٠٢ ) سيدة جالسة وأمامها أوانى الشراب وربما كانت لإحدى الخادومات المغنيات بتقديم الشراب والمأكولات فى حفلات الاستقبال الخاصة بالحریم فى الحرملك ويبدو من جلستها أنها مستمتعة بما يدور فى الحفل سواء كان أحاديث أو غناء وطرباً .

أما ( لوحة ١٠٣ ) فهى لسيدة واقفة فى شرقه ويلاحظ أن الفنان هنا تلاعب بالألوان فكانت كلها مبهجة للعين وتدعو للفرح والسرور بالإضافة إلى اعتنائه بزينة وحلى وملابس السيدة ذات الألوان المتناسقة الزاهية .

وهناك لوحات فردية كاملة لسيدات واقفات مثل ( لوحة ١٠٤ ) وهى لسيدة واقفة تمسك بيدها وردة . ( لوحة ١٠٥ ) لسيدة تطعم طائراً ، ( لوحة ١٠٦ ) لآخرى تمسك آلة موسيقية ضخمة فى يدها ، ( لوحة ١٠٧ ) وهى شكل رمزى لسيدة تمسك آلة موسيقية بيدها وتقف على رأس شكل خرافى .

وبالمثل هناك تصاوير ثنائية لسيدتين أو سيدة ورجل كما وجدنا فى ( لوحة ١٠٨ ) ، وهى لسيدتان تؤديان حركة راقصة جميلة معكوسة ، ويلاحظ فيها الرشاقة وخفة الحركة . أما ( لوحة ١٠٩ ) فهى منقولة من أيقونة مسيحية للسيدة العذراء تقوم بتنظيم ملابس الطفل الرضيع بينما تقف مريته بجوارها لمساعدتها .

وفى ( لوحة ١١٠ ) سيدة ورجل يحتسيان شراباً من كأس واحد ويبدو فيها كثرة الزينة والحلى التى تحلى بها كل منهما ، وهى من التصاوير التى تبعث على الألفة والمحبة ، وربما كانا يحتفلان بمناسبة سعيدة تضمهما معاً .

أما ( لوحة ١١١ ) فنرى فيها سيدة مستلقية على سرير منخفض بينما الرجل الجالس بجوارها يقوم بصيد طائر وقف على سطح أو حافة سور الحجرة أو الشرفة التى نراهم بداخلها . كذلك ( لوحة ١١٢ ) لرجل وسيدة يجلسان معاً فى شرفة مفتوحة بينما هما منهماكان فى الحديث وقف من حولهم ثلاث من الجاريات ربما لحراستهم ومحاولة تلبية

طلباتهم وخدمتهم مما يؤكد أن المكان خاص بالحريم ولا يجوز أن يدخله أحد سوى النساء فقط والرجل الذى أتى تلبية لدعوة السيدة التى صور معها ، لذلك ربما كانت صورة من خيال المصور أو كما وصفت له من قبل الخادومات أو الجاريات . وفى رأى أنها صورة رائعة مثلها لا يمكن تنفيذه إلا إذا سمح لمصورها أن يقف على مسافة معينة ليقوم بنقل أحداثها بدقة وإتقان .

ومن أروع التصاوير التى وصلتنا صورة ضخمة عثر عليها فى مخطوط جهانجير نامه وتنسب لبشنداس المصور ، وهى معنونة بعنوان ( ميلاد أمير )<sup>(١)</sup> . ونرى فيها جمعاً من سيدات البلاط يلتفون حول سيدة مستلقية على سرير ، وإحداهن تحمل مولوداً بينما جلست جدة المولود وحولها المهتات على كرسى عرش فخم وأمامها جلست المطربات والعازقات والمنشدات اللاتى خضرن للاحتفال بهذه المناسبة وخارج أسوار الحرمك جلس رجال يسجلون هذه الحادثة العظيمة كتابة ورسمًا ، وياقى الحرس والقائمين على حماية المكان الذى يقام فيه الاحتفال ، ثم السيدات الحارسات لدخل المكان الذى ترقد فيه السيدة الوالدة وياقى الحريم . إنها حقاً تصويرة رائعة وتسجيل جيد لحادث عظيم فى البلاط الملكى .

## لوحة (٩٩)

- التحفة : صورة نصفية لفتاة داخل إطار بيضاوى .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 الشكل : فتاة رسمت بوضع جانبي ، ربما كانت من النبيلات أو إحدى أميرات البيت المغولى .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

رسم لفنان مغولى يمثل صورة نصفية لفتاة ربما كانت إحدى أميرات البيت المغولى أو لنبيلة من العصر المغولى ، حيث رسمت داخل إطار بيضاوى الشكل زخرفت حافته بصف فستونات يحصر بينه أشكالاً فستونية أصغر منه .

ترتدى على الرأس بونيه أو طاقية تلتصق بالرأس بحيث لا يظهر الشعر الذى أسفلها ، كما تغطى الأذنين وجزءاً من القفا ، رسمت عليها أشكال نباتية متداخلة بلون غامق على أرضية فاتحة ، ويزين حافتها قطع أو حبات من الأحجار الكريمة .

الوجه فى وضع جانبي لفتاة شابه فى حوالى الخامسة عشرة أو أقل من ذلك بقليل ، رسمت تفاصيل الوجه بدقة جيدة وصفاء نادر خالية من أى تجميعيات أو خطوط ، الأنف متقن والفم دقيق والعينان مستديرتان ومفتوحتان ، الحاجب خط رفيع دقيق .

يغطى الجسم قميص شاهدناه متكرراً فى التصاوير المغولية ، ذو الفتحة المثلثة عند الرقبة ويقفل على الجانب الأيمن ، الأكمام وحول الرقبة مقلمة بخطوط طولية بينما باقى القميص مزخرفاً بزخارف نباتية مرسومة بالطول تحت بعضها البعض ، وفوق صدر القميص مجموعة من العقود تنتهى أطوالها بدلاية نرى آخرها على حافة الإطار من أسفل .

نرى أصابع يدها اليسرى موضوعة على حافة الإطار بينما يدها اليمنى مرفوعة أمام جسمها وتمسك بها ما يشبه الصولجان أو تمثال له قاعدة وساق رفيعة ، أو تاج يحلق أعلاه تماثيل ثلاثة ملائكة ناشرة أجنحتها كل واحدة فيها فى اتجاه .

على أية حال الصورة معبرة وإن كانت لطفلة لا تتعدى العاشرة من عمرها فهي فعلاً تمثل براءة الطفولة ، كما بها ثراء وفخامة البيت المغولي وربما كانت إحدى الأميرات الصغيرات اللاتي لا ينطبق عليهن تحريم أو منع التصوير نظراً لحدثة السن فليس هناك ما يمنع من أن تقف أمام فنان الرسم ليقوم برسمها أو نقل ملامحها بكل حرية وانطلاق .

## لوحة ١٠٠

- التحفة : صورة شخصية لإحدى أميرات القصر ويقال إنها نورجيهان .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 الشكل : صورة نصفية لأميرة مغولية هندية تمسك بيدها اليمنى كأساً .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 المراجع : Bamber, Christina : Op. Cit.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

هذه الصورة تعتبر واحدة من التصاوير العديدة المتكررة التي يرى الباحثون أنها لنورجيهان نظراً لتشابه ملامحها مع تصاوير كثيرة لها تمثلها بمفردها أو مع واحد أو أكثر من أفراد البيت الملكي . والمقصود بأنها متكررة - أنه بالتأكيد كان غير مسموح للمصور أن يدخل قصر الحريم ، وكان رسمه لهذه الصورة منقولاً من تصاوير أخرى لها مع الإمبراطور أو في احتفالات رسمية يتطلب فيها ظهور الحريم .

على أية حال تجلس هذه السيدة على أريكة سائدة ظهرها على مسند ضخمة يستند بدوره على جدار أو حافة نافذة . الوجه في وضع جانبي ، على الرأس عمامة تشبه لحد كبير عمامة الأباطرة المغول ، فهي متعددة الطيات عليها بعض النقوش البسيطة ويحليها من الأمام عقد من اللؤلؤ وحولها ومثبت في مقدمة العمامة قطعة جوهرة ثمينة يتدلى منها لؤلؤة . تفاصيل الوجه رسمت بدقة ومهارة ، فالحاجبان يميلان باستدارة نحو الخارج ، العينان واسعتان ومزوقتان ، الأنف يناسب الوجه أما الفم فصغير . الأذن بدت كبيرة نسبياً يحليها حبة لؤلؤ عند منتصفها كما يتلى من فتحتها قرط آخر عبارة عن ثلاث حبات أكبرهم الوسطى . الشعر طويل بطريقة غير عادية وينساب على ظهرها ويبدو أنها جالسة عليه ، الرقبة رشيقة وجميلة ويحليها عقدان وسلسلة هذا بالإضافة إلى عقود طويلة تحلى الصدر والأساور عديدة حول معصمها وذراعيها، والخواتم التي في أصابعها ( شكل ٩٢ ) الملابس عبارة عن جيليه شفاف وناعم يصل إلى ما بعد الصدر بقليل مفتوح من الأمام وأكمامه طويلة رصعت حوافها بالأحجار الكريمة أما باقي الجيليه فرسم عليه زخارف نباتية رقيقة . وإلى ذلك منطقة عارية من الجسد يليها جونلة بشرط مطاط عند الوسط وقماشها لايشف



عن هذا الجزء من جسمها هذه الجونلة مزخرفة بورود وزعت بطريقة طولية وفى وسطها من الأمام شريطان متقابلان ومزينان بأشكال نباتية .

يدها اليسرى ممدودة للأمام قليلاً وتستند على المقعد ، أما اليمنى فأمام صدرها وتمسك بأناملها كأساً صغيراً مملوءاً بسائل . الخلفية عبارة عن نافذة مفتوحة ورائها ما يشبه الستارة ، أرضيتها غامقة ووزعت عليها أشكال ورود وأوراق نباتية بلون فاتح ، أما الوسادة التى تسند عليها ظهرها فوزعت عليها ورقة شجر بطريقة متكررة .

الصورة فى مجملها تعبر عن مظاهر العظمة والثراء الذى كان عليه حرمك ( قصر الحریم ) الذى كان مخصصاً للنساء فقد تزينت هذه السيدة من رأسها وفى أذنيها وحول رقبتها وعلى صدرها وحول معصمها وذراعيها وأصابعها وكلها أحجار كريمة وعتيقة مما أعطى الصورة مظاهر الأبهة والفخامة ، كما رسمت أصابعها التى تحمل بها الكأس بطريقة رشيقة وجميلة ، وملامحها وابتسامتها الرقيقة وجلستها المعتدلة المشوقة وحركة يدها وشعرها المناسب فى رقة وعذوبة على ظهرها كلها تدل على قدرة الفنان على إظهار ملامح الجمال والرقّة التى تتميز بها كسيدة وتختلف بالطبع فى طريقة رسمها عن رسوم الرجال التى اتخذت طابع الرجولة والحركة الخشنة المملوءة حماساً وقوة على الرغم من كثرة الحلى وأدوات الزينة التى كان يتحلى بها الأباطرة إلا أنه هناك فروق واضحة بين التصاوير الشخصية للحریم وتلك التى كانت للرجال .

## لوحة (١٠١)

- التحفة : صورة سيدة نبيلة .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - منتصف القرن السابع عشر الميلادي .  
 المكان : Johnson Album XIII, folio 5 .  
 الشكل : صورة نصفية لسيدة نبيلة تمسك بيدها اليمنى وردة بينما اليسرى مرفوعة أمام صدرها .  
 المادة : بالفرشاة على الورق .  
 المراجع : Mario Bussagli : Indian Miniatures, Milano 1969, PL. 32  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

سيدة نبيلة واقفة في وضع تصوير ، ويتضح هذا من نظرات عينيها الثابتة ، وكذلك وقفها المعتدلة والوردة التي تمسكها بين أناملها الرقيقة ، الوجه في وضع ثلاثي أرباع ، يغطي الرأس شال أو منديل رأس شفاف وطويل يلتف من وراء أذنيها وينسدل على أكافها وأمام جسمها وعلى رأسها .

الوجه مستدير رسمت تفاصيله بدقة بالغة ، الحاجبان خطان رفيعان ، العينان واسعتان مكحلتان ، الأنف طويل مسحوب من الأمام ، الشفاه رقيقة يعلوها مسحة حمرة خفيفة . الأذن يحليها قرط جميل بالإضافة إلى حبتان من اللؤلؤ أعلى القرط ترتدى فستاناً بسيطاً بأكمام طويلة ملتصقة بالجسد ، ويحلى الرقبة عقدان في صفين من حولها ، وكذلك في المعصم أسورة رقيقة .

والصورة بسيطة بصفة عامة إذ تتسم السيدة بالنبل والرقّة في نظرتها البريئة العاطفية ، وفي ملابسها الرقيقة الخالية من الزخارف ، بل حتى زينتها وحليها بسيط فيه وقار ، حركة يديها رشيقة ، والصورة في مجملها تعطينا إحساساً بالارتياح والسكينة والهدوء .

## لوحة ١٠٢

التحفة : صورة لسيدة جالسة - جزء من صفحة كاملة تمثل مجلساً لمجلس حريم .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - منتصف القرن الثامن عشر الميلادي .  
 الشكل : جزء منفصل من صفحة كانت تضم موضوعاً تصويرياً كبيراً - هذا الجزء  
 لسيدة جالسة أمامها مفرش كبير وضعت عليه أواني شراب وكاسات على  
 أطباق صغيرة .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Esin Atil : Op. Cit., PL. , P

## الوصف والدراسة:

تمثل هذه التصويرة مرحلة تصويرية متأخرة من عمر التصوير المغولي في الهند ،  
 ويلاحظ فيها تقدم فن التصوير وازدياد المؤثرات الأجنبية فيه .

تجلس السيدة هنا على الأرض ، رجلها اليمنى مرفوعة وتسند عليها كفها برشاقة وخفة ،  
 بينما لا يظهر من رجلها اليسرى سوى الفخذ ووضعت بجانبها يدها اليسرى مرتكزة على  
 الأرض .

الشال موضوع على الرأس يغطي منتصفها ثم ينسدل على الأكتاف ليغطي باقي جسدها  
 ثم يتطاير طرفه إلى الخلف من الجانب الأيسر ، ومزخرف من أسفل بورود تحملها سيقان  
 رفيعة وأوراق نباتية رقيقة .

يبدو أنها ترتدي تحته جلباباً طويلاً فضفاضاً يغطي باقي جسدها وشفافاً لحد ما ترتدي  
 تحته بنطلوناً يلتصق بالجسم .

أما الوجه فنص الوضع الجانبي ، الجبهة عريضة ، العينان واسعتان جميلتان ، الأنف  
 والفم رؤماً بدقة وعناية ، الأذن يحليها قرط يتدلى لأسفل .

ويبدو من جلستها على الأرض أنها الخادمة المسئولة عن تقديم الشراب في أمسية  
 نسائية ، واتخذت أواني الشراب التي أمامها أشكالاً متعددة ، بعضها يحمل رسوماً آدمية على  
 بدنه مثل الدورق الذي رسم في مقدمة المفروش التي وضعت عليه الأواني .

والصورة في مجملها رقيقة ، تفاصيلها دقيقة وخصوصاً في ثيابا وطيات الملابس والشال  
 تغطي جسد السيدة .

## لوحة (١٠٣)

- التحفة : صورة شخصية لسيدة واقفة وراء سور شرقية .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المكان : المتحف الهندى كلكتا .  
 الشكل : صورة لسيدة واقفة فى شرقية بيدها فتجان .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لسيدة جميلة ربما-لنبيلة أو أميرة من البيت المغولى فى الهند . الوجه فى وضع جانبي ، الملامح لسيدة فى مرحلة متوسطة من العمر ، جميلة التقاطيع نظرتها ناعمة ورقيقة ، الحواجب كثيفة لحد ما ، العينان واسعتان ومكحلتان ، الأنف انسيابية وفتحته كبيرة نسبياً ، الفم دقيق والذقن ينحني للداخل قليلاً ، الأذن يحليه قرط كبير الحجم .

على الرأس شال ناعم شفاف محلى بنقط ذهبية حول الرأس والشعر المجمع إلى الخلف ويتدلى على الجبهة عقد بدلاية طويلة تصل للحواجب . حول الرقبة ثلاثة عقود من اللؤلؤ واثنان آخران أطول منهما ويصلا حتى البصر ، وعقد ثمين آخر من الأحجار الكريمة .

أما الملابس فعبارة عن چليه يصل لمتصف النهدين بأكمام نصفية ، ويلى ذلك منطقة عارية من الملابس ثم جونلة تبدأ من وسطها وتغطى القدمين . وهى مركبة من نوعين من القماش وبزخارف مختلفة ، الجانب الأيسر به خطوط عرضية بلون ويحددها لون ثالث عبارة عن خط رفيع وعقد بينها نقط باللون الذهبى ، أما الجانب الأيمن فأرضيته بلون غامق موزعة عليها نقط ذهبية .

أما حركات يديها الرشيقة التى خضبتها بالحناء عند الكفين والأصابع ، اليسرى مرفوعة أمام بطنها وتمسك بها فتجاناً صغيراً ، الأخرى مدت أمام جسدتها وحول معصمها أساور من حبات اللؤلؤ .

شغل المصور مقدمة الصورة بسور الشرفة الذى قسمه إلى مستطيلات طولية وعرضية وخلفها حديقة زهور وأوراق خضراء متعددة الأشكال والأنواع ، أما الخلفية فاتخذت اللون الواحد مع بعض الرتوش الخفيفة .

بالطبع نحن أمام صورة شخصية لسيدة جميلة الملامح ، شابة فى مقتبل العمر ، تترين بطرق عديدة ومختلفة فتارة بالمجوهرات ، وتارة أخرى بالحناء ووسائل الزينة الأخرى ، كما أن ملابسها متنوعة وألوانها جذابة وأنيقة رغم تعددها واختلافها .



## لوحة (١٠٤)

- التحفة : صورة سيدة واقفة تمسك بيدها وردة .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 الشكل : سيدة واقفة تمسك بيدها اليمنى وردة - الملابس والملاحم هندية - في وضع تصوير .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

الصورة تمثل سيدة هندية واقفة في وضع جانبي على رأسها شال شفاف رقيق لونه ذهبي فاتح يغطي نصف رأسها ثم يتدلى على أكتافها ليغطي جزءاً من الصور والأذرع ثم يستمر في انسداله على ظهرها .

الوجه جانبي ، تدلى على الجبهة جوهرة ثمينة ، الحاجبان خطان مستقيمان ينحنيان قليلاً إلى الخارج ، العينان ضيقتان إلى حد ما - الأنف طويلة تتناسب واستطالة الوجه ، الفم صغير وكذلك الذقن قصيرة . يلتف حول العنق صفان من اللؤلؤ ويليه عقود بأطوال مختلفة . ترتدى جيليه قصيراً يغطي صدرها وبأكمام نصفية محلى عند الأكمام والفتحة الأمامية بالأحجار الكريمة ، يلي ذلك منطقة عارية ثم جيليه شفافاً واسعاً يتدلى منه من الأمام وعند الوسط حزام مطرزاً بألوان متعددة ومختلفة .

ترتدى أسفله سروالاً ملتصقاً بالجسم عليه وحدة نباتية متكررة وعلى أرضية من اللون الأصفر الفاتح وعلى حافته السفلى عقد من اللؤلؤ الأبيض ، وفي قدميها خف من نفس قماش البنطلون .

المقدمة عبارة عن أرضية بسيطة اتخذت اللون الأخضر الفاتح رسم على جانبيها ورود صغيرة أما الخلفية فاتخذت اللون الأخضر الفاتح . تمسك بيدها اليمنى زهرة لها ساق طويل ورفيع يمسك طرفه بيدها اليسرى ويزين معصمها مجموعة من الأساور وكذلك أصابعها ، كما صبغت أظفارها بالصبغة الحمراء .

الصورة فى مجملها تعطينا فكرة واضحة عن رسوم النساء بعلامتهن الجميلة وملابسهن المتعددة الألوان والزخارف وحركات أيديهم الرشيقة وزيناتهن وحليهم الرقيق ، ووقفتهن الأنوثية الناعمة ، كل ذلك أجاد فيه الفنان المغولى الهندى سواء قام بنقل هذه التصاوير من تصاوير أخرى ، أو رسمها من خياله ، أو هى نماذج لتصاوير نساء من عامة الشعب كان مسموح لهم بالتصوير والوقوف أمام المصورين .

## لوحة (١٠٥)

التحفة : صورة لسيدة تطعم طائراً تمسكه بيدها اليمنى .  
 المكان : مكتبة شستر بيتي - دبلن - لوحات منفصلة .  
 المصدر : ألبوم من الألبومات الملكية من عصر أباطرة المغول بالهند .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - ربما أواخر القرن ١٦ / أوائل القرن ١٧ .  
 الشكل : سيدة واقفة ، خلفها وأمامها منظر طبيعي خيالي ، كما أن من مؤخرة الصورة قصر فخم ذي قباب عديدة .

المادة : بالجواش على الورق .

المقاسات : ١١,٧ × ١٩,٤ سم .

المراجع : Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S : Op. Cit., Vol. I, P. 49, 50, :

PL. 93, No. XXXI

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

منظر طبيعي رسم في مقدمته وامتدادها شكل آدمى أنثوى تقف وسط حديقة مفتوحة مزهرة حيث الأزهار والأشجار من حولها . وخلفها مجموعة من التلال تنتهي أعلاها بقصر جميل له قباب عديدة ، تحيط به من كل جانب أشجار كثيفة الأوراق .

وفي اللوحة مجموعة من التفاصيل غير عادية، ولذلك يرى بعض الباحثين أنه أسلوب محلي تصويري من أواخر القرن ١٦ / أوائل القرن ١٧ م<sup>(١)</sup> .

على أية حال السيدة واقفة تحمل أصابع يدها اليمنى متقاربه ممدود عند فمها ويبدو أنها تقوم بإطعامه أو سقايته عن طريق فمها ، وهذا موضوع غريب لم نصادفه من قبل ولذلك فهو رسم زخرفي رمزي ليس إلا . الوجه في وضع ثلاثي أرباع الشعر لا يغطيه شيء لكنه مصمم بطريقة غريبة لم تشاهدها في تصاوير سبق دراستها ، إذ أنه مرفوع لأعلى في منتصف الرأس ومجمع بدبوس شعر كحلية فيه . الوجه مسحوب وتفاصيله جامدة وليست

Arnold, Thomas and Wilkinson, J.V.S. Op. Cit., P. 49

(١)

به أية تعبيرات ، الأذن بها قرط كبير ويتدلى خلفها باقى الشعر الساقط من أعلى . الرقبة طويلة ورفيعة ويحليها سلاسل رفيعة بوسطها حلقة على الأكتاف والأذرع مجموعة من الشيلان تتدلى لأسفل ، على اليمين واليسار ، يغطى الجسم فستان يلتصق نصفه الأعلى بالجسم بأنصاف أكمام ، أما جونلته فواسعة ويحددها حزام يتدلى طرفاه للأمام ، تحتها ينطلون من نفس لون الفستان ، الأقدام عارية ومخضبة بالحناء بطريقة زخرفية .

يدها اليسرى أمام جسمها وتمسك بها أحد الشيلان ، أما اليد اليمنى فمرفوعة أمام فمها تقرب بها للطائر الواقف على أصابعها لتطعمه . وهناك طيور أخرى حولها بعضها فوق الأشجار وأخرى تقف على الأرض وتصميم الصورة بهذه الطريقة مثيراً للدهشة سواء فى موضوعها أو فى تفاصيلها ، فهى كمنظر طبيعى جميلة من حيث محتوياتها وتأثيراتها الأوروپية سواء فى التعبير عن البعد الثالث من خلال شكل العمارة التى يظهر فى الأفق أو من حيث ملامح المرأة لذلك ربما كانت منقولة من أصل أوروپى ولم يستطع المصور أن يتخلص من تفاصيل كثيرة فاضطر أن ينقلها كما هى .

## لوحة (١٠٦)

- التحففة : صورة لسيدة واقفة في منظر طبيعي بيدها آلة موسيقية .  
 المكان : متحف الدولة ببرلين .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن السابع عشر الميلادي .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 المقاسات : ٦,٧ × ١١,٢ سم .  
 المراجع : Stat. Mus, zu Berlin, I. 4601, Fal. 16 a, Abb. 37  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لسيدة هندية تمسك بيدها آلة موسيقية وتريه غريبة الشكل ( شكل ١٠١ ) ، الوضع جانبي بالنسبة للوجه بينما الجسم في الوضع الأمامي ، وفيه التفاتة جميلة وحركة رشيقة أجاد الفنان التعبير عنها .

يغطي الشعر بعد الأذن أي من منتصف الرأس شال ( إشارب ) من قماش شفاف ناعم عليه زخارف رقيقة ويتدلى منه على الجبهة عقد من حبات اللؤلؤ الصغيرة وينتهي بيرش جميل . الوجه جانبي الوضع ، العينان واسعتان مسحوبتان ، الأنف طويل يناسب استطالة الوجه ، الفم صغير ، أما الأذن فيحليها قرط جميل من الحجم الكبير .

أما ملابس السيدة فعباره عن جيليه قصير يقفل الصدر فقط وأكمامه نصفية ، يحلى الرقبة عقد من اللؤلؤ متعدد الأطوال وسلسلة بها دلالة ، وكذلك على ذراعها أسورة وعلى معصمها عدد من الأساور بالإضافة إلى الخواتم التي تحلى كل أصابعها ، أما أظافرها فمصبوغة باللون الأحمر .

ثم ترتدى جونلة طويلة واسعة كثيرة الثنايات والطيات بها خطوط عرضية تحصر بينها ورييدات صغيرة باللون الأبيض وجزئها الأمامي يحليه في الوسط بندة ( شريط ) عريض من لون برتقالي أغمق من باقى قماش الجونلة ووزعت عليه ورييدات صغيرة بيضاء اللون ، أما القدمين فيغطيهم خف عارٍ من الخلف .



مقدمة الصورة بسيطة لا تحمل أى زخارف سوى بعض الأعشاب الضعيفة وإلى جوارها تقف غزالتان متجهتان برأسيهما لأعلى وكأنهما تطربان لسماع نغماتها الموسيقية المنبعثة من الآلة ، ويستظلان بظل شجرة أوراقها كثيفة ، أما خلف السيدة فنرى تلاً مرتفعاً نسيّاً وراءه مجموعة من الأشجار ثم السماء الصافية ومثل هذه التصاوير كثيرة ومتنوعة فى العصر المغولى بالهند ، وقد أبدع الفنانون فى رسمها وكأنهم يسجلون طابع الطرب والغناء والعزف الموسيقى الذى كانوا يعزفون ويبدعون فيه كفن مكمل للفنون الأخرى التى برعوا فيها . . فحركات العازفة تشعرنا بجديتها وانسجامها مع العزف . كما أن ملابسها غنية بالزخارف والألوان الجميلة ، أيضاً تحلت بمجوهرات وحلى كثيرة التى لم تكن فقط قاصرة على طبقة الأغنياء والموسرين بل أيضاً عامة الشعب وهذا يدل على ثراء العصر وغناه وحبه للجمال والتزين .

## لوحة (١٠٧)

**التحفة :** صورة شخصية رمزية لسيدة تمسك آلة موسيقية وتقف على رأس كائن خرافى .

**التاريخ :** مدرسة مغولية هندية - حوالى ١٥٩٠م .

**المكان :** Musée Guimet, Paris, No. 3619 Gd .

**المقاسات :** ٦,٩ × ١٢,٨ سم .

**المادة :** رسم بالحبر مع ألوان خفيفة للتفتيح على الورق .  
**طريقة**

**الصناعة :** من عمل المصور بسوان وقام بكتابة اسمه داخل الصورة فى أقصى الركن الأيمن .

**المراجع :** M. Bussagli: Indian Miniatures, Milano 1969, Abb. 61

**ملاحظات :** تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة سيدة واقفة على رأس كائن خرافى ويدها آلة موسيقية وترية ، وباليده الأخرى القوس الذى تقوم بالعزف به ، ربما كانت مستوحاة من تصوير أوروبى على أيقونة مسيحية تمثل سيدة تدق تين تحت قدميها ، واستبدل الفنان هنا فرع النخلة الذى يدها والصليب الذى باليد الأخرى بالآلة الموسيقية الوترية والقوس . وما لاشك فيه أن الفنان بسوان استطاع أن يحرر ويكيف موضوعه بعيداً عن الشارات الأيقونية المقدسة ، ويحولها إلى تصوير مغولى هندى منفذ برمزية مما يؤكد شدة انتباه بسوان بمكونات الصورة وتأكيده على إضفاء الطابع المغولى البحت .

والسيدة هنا صورت واقفة شعرها يتطاير إلى الخلف عارى من أى أغطية عليه وبه بعض التجعيدات ، الوجه فى وضع ثلاثى أرباع ، مستدير تتناسب تفاصيله مع حجمه واستدارته ، حول عنقها مجموعة من العقود الرقيقة مختلفة الأطوال ، حول كتفها شال شفاف يتدلى طرفه الذى يلتف عند الكتف الأيسر بين نهديها بينما الطرف الآخر يلتف حول كتفها الأيمن ثم يغطى ذراعها ويستمر فى ارتخائه وانسداله على الجسم من الأمام والخلف ويصل حتى

قدميها . وأسفله ترى فستاناً مفتوحاً عند الصدر وبأكمام نصفية يحليها كرايش ويغطى قدميها وهو واسع فضفاض وشفاف لحد ما .

تمسك بيدها اليسرى بطريقة رشيقة ورقيقة آلة وترية موسيقية تركز على جانبها الأيسر بينما القوس الذى تقوم بالعزف به تمسكه برقة بين أصابع يدها اليمنى وتتحلى بأساور عند ذراعيها وحول معصميها ، كما خضبت قدميها العاريتين بالحناء بطريقة زخرفية جميلة وجه الكائن الخرافى رسم أمامى وضخم له شعر يتطاير يميناً ويساراً ، عينان ضيقتان وحاجبان عابسان مضمومين أعلى الأنف ، الذى رسم مفلطحاً عريضاً ، الفم يغطى نصف الوجه ويخرج منه نابان طويلان على جانبي الوجه ، تملأ الوجه تجاعيد حول العينين والأنف والفم ، الأذن ضخمة وفى آخره قرط مستدير .

خلفية الصورة ومقدمتها أخذت كلها لون واحد وهو لون الصفحة حيث قام الفنان برسم لوحته بالقلم والحبر الأسود واستخدم فيها لون للتفتيح فقط فى بعض أجزاء الصورة ، كما أن الفرشاة التى استخدمت فى هذا العمل رفيعة للغاية ويتضح ذلك فى التحديدات الخارجية التى حول الوجه وكذلك بين خصلات الشعر وفى طريقة رسم الآلة الموسيقية .

وطيات وثنيات الملابس وفى تحديد تفاصيل وجه الكائن الخرافى . وهذا ابتكار جدد وتطور فى طريقة رسم الصور الشخصية ويبدو أنها ابتكار المصورين المغوليين فى الهند أو ربما نقل ومحاكاة للتصوير الأوروبى أو المنحوتات الأوروبية ، ومحاولة تكيفها مع التصوير المغولى ، بدأه بسوان وظلت هذه التقنية تلقى إقبالاً من المصورين منذ نهاية حكم أكبر وحتى عهد جهانجير .

وقد برع بسوان فى هذا الأسلوب أو هذه التقنية الفنية العالية التى اتسمت بالوضوح كما نرى هنا فى هذه اللوحة الخالية من الألوان ورغم ذلك تفاصيلها ومكوناتها خالية ولاينطبق هذا فقط على صورة السيدة الشخصية بل أيضاً على رأس الكائن الخرافى ، فلم يقوم الفنان بنقل الأيقونات الأوروبية كما هى ، ولكن حورها بما يتناسب مع ذوق ومتطلبات العصر ورعاة الفن مهتما فى ذلك بالمسائل الفنية ووضوح التفاصيل .

## لوحة (١٠٨)

التحفة : صورة لسيدتين تؤديان حركة راقصة .

المكان : المتحف الهندي - كلكتا .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن السابع عشر الميلادي .

المادة : بالجواش على الورق .

الشكل : رسم لسيدتين تؤديان حركة راقصة رشيقة على أرضية بسيطة وخلفية خالية من الزخارف ويحيط بالصورة إطار بيضاوي - ثم مجموعة من الإطارات المستطيلة بداخلها زخارف نباتية .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : M. Mussagli : Indian Misiatures, Milan 1969, PL :

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

رُسم السيدتان اللتان تؤديان حركة راقصة بطريقة جميلة ورائعة التنفيذ . الرأسان متواجهتان من عند الجبهة وقد تشابكت يدهما اليمنى من أعلى الرأس بينما اليدان اليسريان مسوكتان ومتدليتان لأسفل .

الراقصة الأولى في الجانب الأيمن من اللوحة ، الوجه في وضع جانبي أيسر وينحني قليلاً لأسفل يغطي الرأس شال شفاف يتطاير أحد طرفيه للخلف ، والطرف الآخر للأمام مع حركة راقصة وكذلك شعرها الذي يظهر متطايراً مع الإيشارب خلف ظهرها . حول عنقها عقد من اللؤلؤ متعدد الأدوار ، يغطي الجزء العلوي من الجسم شريط حول رقبتها به كرايش متعددة يتصل بجعل شفاف بأكمام نصفية وتتصل به عند الوسط جونلة واسعة بشرائط طويلة ويتطاير إلى الخلف مع حركة الرقص ويتدلى منها من الأمام شريط أو حزام طويل يتجه طرفه خلف الرجل اليسرى والطرف الآخر خلف الرجل اليمنى . ويظهر تحته سروال يلتصق بالرجلين أرضية غامقة وعليها نقط بيضاء ، الرجل اليسرى مرفوعة عن الأرض نسيماً أما اليمنى فتثبتة على الأرض وتزين يديها بأساور عريضة .

أما الراقصة الأخرى التي في الجبهة اليسرى تتشابه ملابسها مع ملابس الراقصة السابقة

مع اختلاف ملابسها مع ملابس الراقصة السابقة مع اختلاف وتنوع في الألوان ، كما أنها تؤدي نفس الحركة الراقصة التي تؤديها الأولى مع عكس اليدين والرجلين ، كما نوع الفنان في رسم الملامح وتفاصيل الوجه فبدت هذه أكثر رقة وجاذبية وجمالاً من الأخرى .

على أية حال برع الفنان في رسم حركات الأيدي والرجلين كما أن الملابس تتناسب مع موضوع الصورة . ورشاقة الجسم ونحافته تنسجم مع وظيفة هاتين الفتاتين ، ف شعرنا بالفعل أننا أمام راقصتين واقفتين على مسرح تقومان بتأدية رقصة ربما فلكلورية جميلة .



## لوحة (١٠٩)

التحفة : صورة منقولة من تصميم مسيحي لمريم ، وطفلها عيسى .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن السابع عشر الميلادي .  
 المكان : مجموعة خاصة لدى زارة Sammlung Sarre, Berlin .  
 الشكل : تلف السيدة ابنها في مفرش وهو نائم على سريرته ويجوار السرير تقف خادمة وأعلى وأسفل الصورة إطاران كتب بداخلهما نقوش تحكي قصة مريم وابنها عيسى والرسم كله ربما كان منقولاً من رسم هولندي نفذ عام ١٥٢٠م .

المادة : بالفرشاة على الورق .

المرجع : E. Kühnel; Op. Cit., S. 66, Abb. 113.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة تجمع بين سيدتين إحداهما واقفة تضم يديها أمام صدرها ، والأخرى راكعة أمام مهد ابنها الرضيع تقوم بتغطيته بملاءة بيضاء .

وبالطبع نحن أمام صورة مغولية منقولة ربما من صورة هولندية أخرى حيث كتب على الإطارين السفلى والعلوى قصة مريم وابنها عيسى . . رسمت السيدة الجالسة يغطي رأسها شال طويل يتدلى على ظهرها ويتطاير على كتفيها وفوق رجليها - ثم تحته فستان طويل الأكمام وقور من قماش ثقيل عارى من الزخارف - ووجهها في الوضع الثلاثي الأرباع ملامحه رفيعة لسيدة وقورة عليه مسحة من الطيبة والسماحة حركات يديها رشيقة يمسك بأطراف أصابعها طرفى الملاءة التى تقوم بتغطية رضيعها فى رقة وحنان ولذلك رسم الجسم مائلاً إلى الأمام قليلاً بطريقة ناعمة . . وإلى جوار هذا الرضيع تقف سيدة تلف يديها الإثنتين حول صدرها اليمنى فوق اليسرى ترتدى شالاً فاتح اللون يصل لمتصف جسمها وتحته فستان بأكمام نصفية ولونه غامق والأقدام عارية .

فى مقدمة الصورة وفى جانبها الأيمن رسم فأر ضخمة ومجموعة من الأواني وضعت على الأرضية ، وفى الخلف جزء من مباني ومستارة ضمت على جانب عمود ثم شجرتان ضخمتان خلف السيدة الواقفة . الصورة فى مجملها والموضوع منقول مطابقة لصورة

أوروبية حيث الملامح وتفاصيل الوجوه وكذلك الملابس وحركات السيدتين ويؤكد ذلك النصوص المكتوبة على الهامش العلوي والسفلي كما أن المصور المغولي لم يحاول تبديل أو حذف أى شئ من الصورة ولم ينجح فى صبغها بالطابع التصويرى المغولى الهندى وكل ما وفق فيه أنه نقل صورة طبق الأصل بلامحها وموضوعها وتفاصيلها ومكوناتها الأيقونية .

أما التأثيرات الأوروبية فواضحة للغاية فى الصورة سواء فى ملامح الأشخاص أو فى طبيعة الموضوع المرسوم .

## لوحة (١١٠)

التحففة : صورة ثنائية نصفية لرجل وسيدة .

المكان : متحف الدولة ببرلين . Inr. Nr. I. 4593, Fab. 26 .

التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن الثامن عشر الميلادي .

الشكل : صورة نصفية تجمع بين شاب وفتاة يحتسيان شراباً من كأس صغير ، واقفان في نافذة .

المادة : بالجواش على الورق .

المراجع : Enderlien : Op . Cit., Taf. 51, S. 165.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

رجل وسيدة ربما من أمراء البيت المغولي في منظر حب حيث لف الرجل يده حول رقبة السيدة في رقة ونعومة ويقوم بتقديم مشروب لها في كأس صغير يمسكه بيده اليمنى .

على رأس هذا الأمير الشاب عمامة متعددة الطيات يلتف حول وسطها شريط عريض مزخرف بأوراق نباتية كالزجراج ويلتف على حافة هذا الشريط عقد من اللؤلؤ تتدلى منه من الأمام جوهرة ثمينة كما يخرج من وسطها ريشة طويلة يتدلى طرفها إلى أسفل ويلامس العمامة من الخلف . الوجه في وضع جانبي ، الحاجبان رصما بدقة بالغة وكذلك الأنف الطويل الضخم الذي يناسب الوجه أما الفم فيعلوه شارب خفيف بادئ في الظهور ، وكذلك يغطي جانبي الوجه لحية في بداية نموها ، أما الشعر والسالف الذي يتقدم الأذن فغزير ومجعد ولونه أسود قاتم وبه ثلاثيف عديدة، ملابسه عبارة عن قميص أبيض اللون ملتصق بالجسم يعلوه جليله قصير يصل إلى أعلى الصدر بقليل وأكمامه نصفية ، كما يرتدى جونلة يحلها زخارف عبارة عن ورقة شجر ثلاثية متكررة بطول الجونلة ويحلى الصدر والمغصم عقود وأساور من حبات اللؤلؤ .

أما الفتاة التي يلف ذراعها حول رقبتها برقة ونعومة فصورت في وضع جانبي يتدلى من شعرها الكثيف عقد لؤلؤ ينتهي بحبات ثمينة على جيبتها ، الحاجبان رفيعان والعينان واسعتان مكحلستان ، الأنف طويل وينتهي بحلية عند فتحيه ، الفم مفتوح قليلاً تلمع بين

شفتيه أسنانها أما الأذن فيحليها كل جانب حبات اللؤلؤ بالإضافة إلى القرط الجميل ، وكذلك عنقها وصدرها تحليه المجوهرات واللؤلؤ بكثافة وحول معصمها وفواجيجها ، وبالحواتم تملأ أصابعها أما أظفارها فتخضبت بالحناء .

ملابسها تقليدية حيث ترتدى الجلبه القصير الذي لا يغطي سوى الصدر وجزء من الأذرع ثم المنطقة العادية من الجسم ، وهي البطن والظهر ويلى ذلك جونلة كما يتطاير على كتفيها وفراعيها شال رفيع . الصورة مليئة بمظاهر الأبهة والفخامة التي ميزت تصاوير النبلاء والأمراء فلاحظنا المجوهرات التي تحلى بها كل من الشاب والفتاة بداية من الرأس نزولاً إلى باقى أجزاء الجسم وإن بدت بطريقة مبالغ فيها وخاصة بالنسبة للرجال . حركات الأيدي رشيقة ورقيقة ، وتعابير الوجه ونظرات العيون فيها نعومة وعذوبة وقد أجاد المصور التعبير عن مشاعر الحب والوفاء التي يتبادلها الشاب والفتاة فى هذه التصوير الرائعة .

## لوحة (١١)

- التحفة : صورة ثنائية لرجل وسيدة .  
 المكان : متحف الدولة بيرلين . Nr. I. 4593, Fab. B.  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية - القرن السابع عشر الميلادي .  
 المقاسات : ١٤,٥ × ٢١,٥ سم .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 الشكل : صورة تجمع بين رجل وسيدة ، الرجل يقوم بصيد طائر واقفاً على حافة سور شرفة ، بينما السيدة مستلقية بجواره على سرير .  
 المراجع : Enderlien : Op . Cit., Inv. Nr I., 4594, fab. 13, Tab. 49 S, 167-165.  
 ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

رجل وسيدة يمثلان موضوعاً من موضوعات تسالي البلاط حيث يقوم الشاب وهو جالس على مقعد منخفض يشبه السرير بصيد طائر بقوسه بينما الشابة الجميلة مستلقية بجواره على ظهرها تتابع الصيد .

ويبدو أنه أحد الأمراء يسلى نفسه بريضة الصيد ، يرتدى على رأسه عمامة متعددة الطيات يلتف حولها عقد من اللؤلؤ الأبيض ، الوجه في وضع جانبي ويميل قليلاً إلى الخلف حتى يتمكن من رؤية الطائر الواقف على حافة حائط الشرفة المرتفع عن الأرض وأسفله نافذتان مفتوحتا الستائر .

ملامح الوجه وتفصيله لشاب في مقتبل العمر ، يزين أذنه قرط وكذلك حول رقبته وأمام صدره مجموعة من العقود . أما ملابسه فعبارة عن جونلة شفافة لها حمالتان رفيفتان أمام الصدر وتلتف حول كل واحدة منهما على كتف ويرتدى كمين ملتصقين ويتهيان قبل الإبط بقليل ويقايا الجزء الأعلى من الجسم عاري . وأسفل الجونلة يرتدى بنطلوناً مقلماً بالطول ملتصقاً بالجسم ، ويمسك القوس بيده اليسرى بينما يشد الحبل المثبت به السهم بيده اليمنى وفي وضع تسديد السهم على الهدف .

أما المرأة المستلقية بجواره شعرها منسدل على الجانين بطريقة زخرفية رائعة وترتدى



جيليه قصيراً يغطي الصدر ومتصف الأذرع ثم يلي ذلك منطقة عارية من الملابس ، أما الجزء السفلى من الجسم فيغطيه جونلة واسعة يزخارف رقيقة وفي وسطها حزام يتدلى للأمام ، وتضع يدها اليسرى خلف رأسها بينما اليمنى إلى جوارها والقدمان عاريان .

الصورة في مجملها رقيقة متنوعة الألوان ، من الموضوعات التي تمثل رفاهية وتسليات البلاط ، التي كثر تصويرها في العصر المغولي الهندي وبها حركة ورقة مشاعر في رسم الملابس والحركات والطائر وقف هادئاً مستكيناً أمام الصياد الماهر الذي صوب سهمه بدقة ومهارة عليه .

وبالطبع اختلفت طبيعية تصوير ورسم تلك اللوحات عن تصاوير اصطياد الحيوانات المفترسة والبرية في الأماكن المكشوفة كالصحراوات والغابات والمرتفعات ويظهر هذا بوضوح في اللوحات التي سبق دراستها ( انظر لوحات : ١٤، ١٦، ٥٠، ٦٠ ) .

## لوحة (١١٢)

- التحفة : صورة للأمير بارفيز جالساً مع زوجته في حديقة القصر .  
 التاريخ : مدرسة مغولية هندية .  
 المصدر : ألبوم جهانجير .  
 المكان : مكتبة شستر بيتي - دبلن .  
 المقاسات : ٢٢,٢ × ١٣,٤ سم .  
 المادة : بالجواش على الورق .  
 طريقة الصناعة : رسمها المصور جفردهان .

المراجع : Sir Thomas W. Arnald : Op. Cit., voll. I, Trxt., P. 28, Nr. 2, Pl. 54.

ملاحظات : تدرس لأول مرة .

## الوصف والدراسة:

صورة شخصية لأمير من البلاط المغولي ويعتقد أنه الأمير بارفيز الابن الثاني للإمبراطور جهانجير في جلسة عائلية مع زوجية ووقف حوله ثلاث خادومات .

جلس الأمير على ركبتيه وقدميه للخلف ، ووجهه في الوضع الجانبي وملامحه شابة ، يرتدى على رأسه عمامة بسيطة متعددة الطيات ، يظهر منها جانب شعره ووجهته ضيقة ، والحاجبان والعينان رسماً بدقة بالغة موجهاً نظره إلى السيدة الجالسة أمامه وفوق فمه شارب كثيف كما يحلى أذنه قرط عبارة عن حبة من اللؤلؤ . أما ملابسه فتكون من الروب الطويل الذي يغطي اليدين والرجلين وله فتحة مثلثة عند الرقبة ويقفل على الجانب الأيمن ، ويحدد الوسط حزام محلى بنقوش دقيقة بألوان مختلفة ويتدلى طرفاه إلى الأمام بيده اليسرى يد الأميرة الجالسة أمامه ، أما اليد الأخرى فيمدها للأمام ليأخذ بها إناء صغيراً تقدمه له السيدة ، ونرى الأمير سائداً ظهره على وسادة ضخمة بها نقوش عبارة عن معنيات تحصر بينها أشكالاً نباتية والوسادة نفسها مستندة على سور الشرفة الذي زخرف بأشكال هندسية متكررة ودوائر داخل مربعات وخطوط طولية تفتح من مراكز الدوائر .

أما الأميرة فرسم وجهها المعبر الطيب في الوضع الجانبي وأسدل شعرها على كفيها من وراء الأذن التي يحليها قرطان أحدهما على الجانب العلوي الخاربي للأذن والآخر في فتحة

الأذن ويتدلى قليلاً لأسفل أو صدرها العارى حتى الوسط فيحليه عقد من اللؤلؤ بأدوار متعددة وعلى كتفها شال شفاف يغطى الأذرع ويصل إلى القدمين التى يغطيها سروال واسع مقلم بأقلام طويلة ويديها اليمنى ممدودة أمام صدرها بها قدحاً صغيراً للأمير ، أما اليسرى فقد أمسكها بarmيز من أصابعها فى ودوحنان ، وعلى معصمها أساور رقيقة .

ويحيط بالمقعد المجلوس عليه سور متوسط الارتفاع يقف خلفه سيده ذات ملابس وملامح هندية وعلى الجانب الآخر تقف سيده أخرى مستندة على السور سائدة رأسها على يدها وكأنها تحدث سيده ثالثة يبدو وجهها فى مقدمة الصورة ويرتفع قليلاً لأعلى كى ترى السيدة التى تحدثها . أما خلفية الصورة فعبارة عن شجرة ساقها رفيعة وكذلك فروعها التى تحمل أوراقاً كثيفة وتبدو خلف الأمير كما تقف بجوارها إحدى الخاديات ، وبجوار أوراقها الغزيرة طائر يحلق فى السماء ويعلوه سحب تلتف حول بعضها البعض .

وموضوع هذه التصويرية من الموضوعات المتكررة فى البلاط المغولى الهندى ووجد فيها الفنان فرصة لإبداع رسم الوجوه والشخصيات وإظهار تعبيراتهم وحالاتهم النفسية فى هذه الجلسات العائلية التى كان يسودها الود والحنان . ولذا نجح الفنان جفردهان هنا فى إظهار تلك المشاعر الرقيقة والنظرات الخنونة المتبادلة بين الأمير وزوجته ، وكذلك ظهرت تلك التعبيرات والمشاعر فى حركات السيدات المرافقات لهم فى الصورة فكل واحدة منهن تؤدى حركة أو إيماءة أو إشارة بيدها تلك على الود والرقّة واحساسهن بالجلسة الرقيقة المشاعر التى يحيطون بها .

ويحيط بالصورة من جانبها الأيمن والأيسر إطار ضم بداخله أربعة بحور من الكتابة زخرف حولها بوريدات صغيرة رقيقة ويلي هذا الإطار ويحيط بالصورة من جوانبها الأربعة إطار آخر مزخرف بأشكال نباتية وورود صغيرة دقيقة الصنع والنقش .



## الباب الثانى الدراسة التحليلية

الفصل الأول : أنواع الصور الشخصية

الفصل الثانى : التفاصيل فى الصور الشخصية

الفصل الثالث : التأثيرات المختلفة على مدرسة التصوير  
المغولى الهندى .

الفصل الرابع : المصورون .





تناولنا فى الباب السابق الصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية بالوصف طبقاً لما قام الفنان المصور بتنفيذه محاولاً اتباع النسب التشريحية وقواعد المنظور ، فرسم أو نقل بالاستنساخ صوراً شخصية يرضون عنها ويقتنعون بها فيقومون بإهدائها أو تعليقها فى قصورهم أو يضعونها فى مرقعاتهم ومذكراتهم الشخصية .

ولم يكتفوا بذلك بل أمروا مصوريهم أن ينقلوا الأحداث التى تجرى داخل القصور وخارجها من مناظر استقبالات واحتفالات اجتماعية أو دينية أو انتصارات فى حروب وفتوحات أو مناظر صيد وترف ، وبذلك تنوعت موضوعاتهم ، ومجالات التصوير فتفوقوا وامتازوا عن المصورين السابقين لأنهم لم يتوقفوا عن التأثر بالأحداث الداخلية والأساليب الموروثة أو تلك التى وجدوا عليها المناطق المفتوحة ، إنما وسعوا مجالات اطلاعهم على الأساليب الفنية الأوروبية مما سهل لهم تطوير وإضفاء صبغة التميز والتفوق على صورهم الشخصية .

ولذلك سوف نتناول فى هذا الباب دراسة تحليلية وافية لتلك التصاوير من حيث أنواع الصور الشخصية وأساليبها وطرق تنفيذها فى الفصل الأول ، ثم فى الفصل الثانى التفاصيل الدقيقة التى اعتنى بها المصور ليرز ملامح الوجه وينقلها بصورة طبيعية مدققة فى ذلك فى ظروف العصر والحالات النفسية والانفعالات التى وجدت عليها الشخصية فى أثناء تصويرها وأعنى بهذه التفاصيل : الوجوه وتفاصيلها : العينان والأنف والحاجبان والشارب واللحية والذقن والأذنان ، وذلك لما تميزت به التصاوير من تنوع هائل فى تلك التفاصيل . كما سيتناول هذا الفصل أيضاً الملابس بمختلف أشكالها وألوانها وزخارفها كما تخيلها أو صورها الفنان والعمامات بأشكالها المختلفة ، والحلى والزينات التى تحلى بها الأباطرة والمحيطين بهم فى الصور ، وبالمثل الأدوات الحربية التى كانوا يعلقوها أو يرتكزون عليها أو يمسكونها بأيديهم مثل السيوف والخناجر والدروع ، وهناك تصاوير يحمل أصحابها ما هو أدق وأرفع من ذلك مثل المجوهرات والورود أو صوراً شخصية لأبائهم وأجدادهم . وأيضاً ما كانوا يرتدونه فى أرجلهم من خفوف أو أحذية برقبة ، كما اعتنى المصور بإبراز الأثاث الذى ازدحمت به التصاوير والبسط التى افترشت بها الأرضيات .

كما يتناول هذا الفصل بالدراسة والتحليل كافة التأثيرات الأوروبية التى زخرت بها التصاوير بدءاً بالهالات المختلفة الأشكال وانتهاء بتصاوير الملائكة السابحة وسط السحاب

فوق رموس الأباطرة ، والمغزى من تصويرها أن الفنان لم يكتف بتصويرها كأشكال ثابتة ولكن كان كل واحد يقوم بعمل حركة معينة ولذلك لم يكن القصد هنا زخرفيا أو ملاً فراغ في الصورة .

أما الفصل الثالث فقد خصص للدراسة المصورين وتحليل أساليبهم الفنية وكذلك تخصصاتهم في الصورة الشخصية . ولولا العلاقة الوثيقة التي نشأت بين الفنان كمصور أو كحرفي أو كموظف برئيسه أو راعى الفن الحاكم لم يكن يتيسر للفنان أن يبدع مثل هذه الأعمال رفيعة المستوى . ويكفى ما ذكره أبو الفضل في كتابه « عين أكبرى » من أسماء الفنانين المقيمين في بلاط أكبر ، ومدى الاهتمام الذى كان يحيط به الإمبراطور فنانيه ، واستمر هذا الاهتمام وهذه الرعاية في عهد أسلافه ، فمثل هذه الروائع يستحيل أن تخرج إلى النور والفنان في عجلة من أمره أو منشغلاً عنها بتدبير شئون معاشه اليومي .

**الفصل الأول**  
**أنواع الصور الشخصية وأساليبها وطرق تنفيذها**





### أنواع الصور الشخصية وأساليبها وطرق تنفيذها

عرفنا تنوعاً هائلاً في تصاوير المدرسة المغولية في الهند ، ونعنى بهذا التنوع الصور الشخصية الفردية وهي بدورها تنقسم إلى تصاوير نصفية للأباطرة داخل تشكيلات متنوعة من الإطارات منها البيضاوى أو المربع أو المستطيل ذو النقوش أو الزخارف أو حتى الخالى منها ، أو تلك التى تمثله جالساً أو واقفاً بمفرده داخل الصورة وأيضاً محددة بإطار أو بدونه وسيأتى دراسة ذلك بالتفصيل (لوحة ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤) أيضاً رأينا التصاوير الشخصية الثنائية التى تجمع بين أحد الأباطرة مع واحد من أفراد العائلة كإبيه (لوحة ٢٩) ، أو ابنه (لوحة ٣٥) ، أو زوجته (لوحة ٣٤) ، أو أخيه (لوحة ٣٢) وفى تصاوير أخرى مع أحد معاونيه أو أحد كبار موظفيه أو خدمه وقد نفذت بطرق متنوعة مختلفة .

أما النوع الثالث من تلك التصاوير فهو الصور الشخصية الجماعية التى يبدو فيها الإمبراطور الشخص الرئيسى فى الصورة وحوله أبناءه وأحفاده أو الأمراء ورجال البلاط وباقى الحاشية والضيوف (لوحة ٣٧) وتميز هذا النوع من التصاوير بموضوعاته المختلفة شديدة التنوع فكانت مجالاً خصباً للفنان أو مجموعة الفنانين المشاركين فى عمل اللوحة لإثبات جدارتهم وتفوقهم كلٌ فى مجال تخصصه حيث إن هذا النوع من التصاوير كان يجمع بين الصور الشخصية بكل تفاصيلها وتصاوير الحيوانات والطيور على اختلاف أنواعها وكذلك الأشكال المعمارية والزخارف النباتية والنقوش التى شملت خلفيات ومقدمات الصور .

ولذلك حرصت على تنظيم كتالوج اللوحات المرفق بالرسالة بنفس الترتيب النوعى للصور مع مراعاة التسلسل الزمنى وخاصة فى تصاوير الأباطرة وفترات حكمهم .

#### أولاً: الصور الشخصية الفردية :

هناك مجموعة من الصور الشخصية الفردية النصفية<sup>(١)</sup> ، كانت محفوظة فى مجموعة خاصة لدى Mihr Tschan ، والآن فى متحف الدولة بيرلين الغربية ، وهى لا تزال غير منشورة بالكامل ، أو بمعنى آخر لم تأخذ حقها فى الدراسة الكاملة ولذلك ضمنتها الكتالوج

Kühnel, E : Op. Cit., PP. 65 - 66, Pls. 119 - 120

(١)

وهي ( صور ١، ٦، ٨، ٢٣، ٤١، ٥٥ ) ويلاحظ أنها جميعاً صور شخصية للأباطرة المغول بابر ، همايون ، أكبر ، جهانجير ، شاهجيان ، واورنجزيب . . . داخل إطار بيضاوى ، وبالطبع رسمت ووضعت داخل هذا النوع الفخم من الإطارات كى تعلق داخل صالات الاستقبال فى قصور الأباطرة حيث عثر عليها فى ضرائب قياصرة المغول فى الهند .

وهناك مجموعة أخرى من التصاوير النصفية التى تميزت ببساطة تنفيذها ودقتها . كما أن بعضها لم يكن داخل إطار مثل ( لوحات ٩ ، ٤٢ ) وأخرى داخل إطار ( لوحات ٥٦ ) وجميعها صور لأباطرة نفذ بعضها بالقلم الرفيع وطريقة الظل والنور أو الفاتح والداكن عند استعمال الألوان ، لذا كانت واضحة الملامح دقيقة التفاصيل . ويبدو أن مثل هذا النوع تم عمله بغرض الإهداء أو الاحتفاظ به داخل الغرف الخاصة بالأباطرة كما توجد صور شخصية تمثل أحد الأباطرة واقفاً بمفرده ، وتميز هذا النوع بالتنوع فى حركات الأيدي واتجاه الوقفة فمثلاً فى ( لوحة ١٠ ) نرى الإمبراطور يمد يده اليسرى لأعلى قليلاً حيث وقف عليها بازى يلتفت بوجهه ناحية وجه الإمبراطور الذى رسم جانبياً ، وفى ( لوحة ١١ ) الإمبراطور يقف بمفرده فى منظر طبيعى على تل مرتفع نسبياً راکزاً يده اليسرى على سيفه بينما يده اليمنى ممدودة أمام صدره . وتكرر نفس الوقفة وصورة البازى الواقف على أصابع اليد اليسرى للإمبراطور فى ( لوحة ٢٦ ) . أما ( لوحة ٢٧ ) فهى للإمبراطور بمفرده فى وقفة جانبية رافعاً يده اليمنى قليلاً حاملاً بها كرة أرضية بينما يده اليسرى تقبض على السيف المعنى على جانبه الأيسر . وتختلف ( لوحة ٢٨ ) كلية عن التصاوير الفردية السابقة حيث نرى فيها الإمبراطور واقفاً على كرة أرضية داخل مدار محمولاً على قائمين مرتكزين على جسم سمكة ضخمة مصوباً سهمه تجاه رأس معلقة على قائم طويل .

أما ( لوحة ٤٣ ) فنرى فيها الإمبراطور واقفاً بمفرده وقفة أنيقة يصوب نظره تجاه جوهرة ثمينة يحملها بأطراف أصابع يديه اليسرى بينما يمينه تمتد أمام صدره .

وبالمثل ( لوحة ٤٤ ) نجد الإمبراطور واقفاً يقبض بيده اليسرى على سيفه المرتكز على الأرض بينما يده اليمنى الممدودة للأمام قليلاً تحمل بأطراف الأصابع وردة رقيقة . .

والإمبراطور فى ( لوحة ٥٧ ) واقف بمفرده ماسكاً بيده اليمنى مذبة بينما اليسرى تقبض على السيف المرتكز على الأرض . كما رأينا صوراً فردية للأباطرة جالسين على عروش مرتفعة قليلاً عن الأرض أو منخفضة ، أو على كراسى فخمة وضعت على ظهرها ومائد

للراحة ( انظر لوحات ٢، ٣، ٧، ١٢ ) . ومن أروع صور الأباطرة الفردية وأفخمها ( لوحة ٤٧ ) وتمثل شاه جيهان جالساً على عرش الطاووس . كذلك صورة الإمبراطور أورالمجزيب جالساً بمفرده على سجادة واضعاً بجواره سيفه وماسكاً بيده اليمنى مذبة ( لوحة ٥٨ ) .

ولم يقتصر مثل هذا النوع من التماثيل على رسوم الأباطرة فقط بل وجدنا أيضاً الأمراء والنبلاء وكبار موظفي البلاط في صور شخصية فردية منها على سبيل المثال ( لوحة ٦٥ ، ٦٨ ) وهما لوحتان لاثنين من النبلاء ويتضح ذلك من هبتهما بل نلاحظ وجود هالة فوق رأس الشخص المصور في ( لوحة ٦٥ ) فربما يكون أحد الأباطرة اللاحقين الذين كانوا يتولون الحكم لفترات قصيرة في عصر الاضمحلال حيث اختفى ما كان للمغول من عظمة وأصبح الإمبراطور اسماً لا فعلاً .

أما ( اللوحتان ٦٦، ٦٧ ) فهما صورتان نصفيتان إحداهما لنادرشاه مرتدياً قبعة غربية الشكل والأخرى لجلال الدين كلجى ، وقد عاجلنا مشكلة الاسم المكتوب بأعلى الصورة في باب الدراسة الوصفية<sup>(١)</sup> .

أما ( اللوحات ٦٩، ٧٠، ٧١، ٧٢ ) فتشابه جميعاً في أنها تماثيل شخصية فردية لقادة عسكريين واقفين معلقين أو قابضين بأيديهم على أدواتهم الحربية التي تتمثل في السيوف والدروع والخناجر . ومما يسترعى الانتباه في ( اللوحتان ٧٣، ٧٤ ) صورة القائد الذي يتوسط الصورة بينما صور الجند وزعت على إطار الصورة الخارجى وكانوا يحملون أيضاً أسلحتهم الحربية بل إن بعضهم كان يقوم بإعداد الأسلحة ويجهزها للحرب كما هو واضح في اللوحتين السابقتين .

كما أن هناك تماثيل فردية لقادة عسكريين يمتطون جيادهم معلقين دروعهم وسيوفهم وسهامهم على جيدهم ، أما الجياد فرسمت بطريقة زخرفية ( لوحات ٧٥، ٧٦ ) . وهى تشابه إلى حد كبير مع صورة للإمبراطور داراشيكو ممتطياً جواده في مكان واسع وتبدو من ورائه عمائر تشبه الحصون ومجرى مائى من حولها ( لوحة ٦٤ ) ، وأيضاً رسم فرسه بطريقة زخرفية .

وكذلك مبعوثو البلاط الذين كانوا يأتون بالهدايا للإمبراطور من حكامهم ، بالإضافة إلى تصويرهم من الإمبراطور وجاشيته ، شاهدنا لهم صوراً شخصية فردية تذكارية يحملونها

(١) راجع الباب الأول ، الفصل الثالث .

معهم لبلادهم أو تعلق في صالات الاستقبال أو تضم للألبومات والمرقعات تسجيلاً لمناسبة قلوبهم وزياراتهم الرسمية ( انظر لوحات ٧٧، ٧٨ ) .

كما رأينا رجال الدين والدراويش في تصاويرهم الشخصية الفردية ( لوحات ٧٩، ٨٠ ) ، أما ( لوحة ٨١ ) فهي لأحد الدراويش متوسطاً اللوحة وعلى الإطار وزعت تصاوير أخرى للدراويش ونسك وزاهدين بعضهم واقف والبعض الآخر جالس على الأرض يتأمل ويفكر .

كما نرى أحد المفكرين جالساً على سجادة سائداً ظهره على وسادة مسبحة تتدلى لأسفل ويجواره كتاب ( لوحة ٨٢ ) .

كما شملت التصاوير الشخصية الفردية صوراً للكتابة والمزوقين والمصورين فتميزت بتنوع أوضاعهم وحركاتهم ، ومن أجملها تلك التي كانت تمثل الأستاذ أو مدير الرسم الملكي حيث يتفنن تلاميذه في تصويره ، ولم يكتفوا بذلك بل كانوا يصورون أنفسهم في أوضاع مختلفة حول إطار الصورة الخارجى المحيط بصورة أستاذهم ( لوحة ٨٧ ) وهى تشبه إلى حد كبير اللوحات السابقة التى رأينا فيها القائد العسكرى وحوله الجند وكذلك الدراويش الذى يتوسط الصورة وحوله النسك والزهاد موزعين على إطار الصورة . أما (اللوحتان ٨٨ ، ٨٩) فهما لكاتين الأول نحيل الجسم ينقل مخطوطته من أخرى كبيرة، ارتدى جبة حريرية التصقت بجسمه ، ويبدو أنه اعتاد هذه الجلسة فى أثناء الكتابة ، ونراه قد أسند ظهره إلى وسادة ضخمة ، كما وضع قدمه اليمنى على وسادة طرزت بالقصب ، وإلى جواره دواة الحبر . وقد مثل الكاتب الثانى جالساً على الأرض وأمامه مكتب منخفض الأرجل ويقوم بالنسخ فى دفتره المفتوح بريشة يملؤها حبراً من الدواة الموضوعه أمامه . ويتكرر نفس الموضوع فى ( لوحة ٩٠ ) حيث نرى أحد الشعراء أو الكتبة الذى جلس ماسكاً دفتره بيد بينما وضع الأخرى على لحيته وكأنه يفكر قبل أن يشرع فى الكتابة .

ومن أروع الصور الشخصية الفردية التى تمثل الانفعالات النفسية والحالة التى وجد عليها الشخص، صورة عنایت خان أحد رجال حاشية جهانجير فى فراش الموت وهو فى التزع الأخير لإدمانه الأفيون ( لوحة ٨٦ ) .

وهناك مجموعة أخرى من الصور الشخصية الفردية مثال ذلك ( لوحة ٩١ ) وهى لصبي واقف فى حديقة ، و ( لوحة ٩٢ ) لشاب آخر جالساً على ركبتيه وسط ورود وزهور



متناثرة على سيقان رفيعة . أما الأخيرة ( لوحة ٩٣ ) فهي لصبي أتيق جالس على ركبتيه فى منظر طبيعى ماسكاً عصا جميلة .

ورأينا صور النساء الفردية المتنوعة فنرى ( لوحة ٩٩ ) وهى عبارة عن صورة نصفية لفتاة أو سيدة صغيرة فى السن داخل إطار بيضاوى تمسك بيدها وردة أو جوهرة ثمينة ، وتشبه إلى حد كبير تصاوير الأباطرة النصفية المرسومة داخل الإطار البيضاوى التى ذكرناها من قبل .

أيضاً ( لوحة ١٠٠ ) ويعتقد أنها للسيدة نورجيهان ، ويذكر التاريخ أنها كانت مولعة بالفنون وكانت ذات خبرة واسعة بالعطور والأزياء ، جواة كريمة بارعة فى الرماية ، لذا لعبت هذه السيدة دوراً فى تطوير فن التصوير المغولى تجلى ذلك فى الألوان المخففة والثياب البيضاء الرهيفة الشفافة للرجال والنساء على حد سواء . وتؤكد ذلك صورتها الفردية الشخصية التى نحن بصدد دراستها .

وأيضاً اللوحتان ( ١٠١ ، ١٠٣ ) تمثلان صورتين فرديتين لسيدتين الأولى منفذة بقلم رفيع واتبع المصور فى تنفيذها قواعد الظل والنور ، أما الثانية فنرى السيدة واقفة فى شرقة وتبدو الورود من خلفها وتمسك بيدها اليسرى فنجائاً وتقف متأملة الطبيعة من حولها .

وفى ( لوحة ١٠٢ ) نرى خادمة جالسة تتابع حفلا نسائيا باهتمام شديد وأمامها أوانى وأوعية الشراب موضوعة فوق مفرش بسيط ، أما ( لوحة ١٠٤ ) فهى لسيدة تقف بيدها وردة تقربها نحو وجهها بينما يلدها الأخرى تمسك ساق الورد الطويل والرفيع جداً ، ( لوحة ١٠٥ ) لسيدة تمسك بأطراف أصابعها عصفوراً صغيراً تتطلع إليه فى رقة وحنان ، بينما السيدة المرسومة فى ( لوحة ١٠٦ ) تقوم بالعزف على آلة موسيقية غريبة الشكل وكذلك تتشابه معها ( لوحة ١٠٧ ) لأنها لسيدة تقوم بالعزف على آلة وترية وتقف على رأس كائن خرافى .

ونستج من دراسة الصورة الشخصية الفردية أنها كانت متنوعة ومختلفة الأوضاع والاتجاهات كما أجاد المصور التعبير عن الحالات النفسية والمناسبات التى رسمت فيها ، وحتى فى الغرض الذى رسمت من أجله سواء للتعليق أو الحفظ فى الألبومات والمرقعات والمذكرات .



**ثانياً: الصور الشخصية الثنائية :**

غالبًا ما كان هذا النوع من التصاوير يجمع بين الإمبراطور وابنه والعكس حتى ولو كان الأب داخل إطار صورة يمسكها الابن ويتطلع إليه كأنه يستمد منه القوة والسلطة ويدعم شرعيته في الحكم مثال ( لوحة ٢٩ ) ، أما ( صورة ٣٠ ) فهي للإمبراطور يمسك بيده صورة صغيرة بداخلها فرجن ماري ، وفي ( لوحة ٣١ ) نرى إطاراً مستطيلاً بداخله صورتان العليا للإمبراطور واضعاً يده على الكرة الأرضية أما السفلى فهي لرجل بدين يبدو من ملامحه وهيبته وملابسه وعمامته أنه مبعوث تركي ويمسك بيده كتاباً موجهًا نظره ورأسه لأعلى قليلاً .

وهنا في ( لوحة ٣٣ ) اختلف تشكيل الصورة الثنائية فهي عبارة عن إطار ضخيم احتوى على تصويرتين علويتين نصفيتين لاثنتين من الأباطرة يفصل بينهما شكل زخرفي هندسي داخل إطار تحتهما صورتان كاملتان لشخصين واقفين المرسوم بالجهة اليمنى خادم يحمل مذبة على كتفه أما الآخر فيبدو من هيبته أنه قائد عسكري حيث علق على جنبه خنجره ووقف ساندًا يده على سيفه المرتكز على الأرض .

أما ( لوحة ٣٤ ) فنرى الإمبراطور جهانجير جالسًا في شرفة مفتوحة يتناول مشروبًا مع إحدى السيدات التي جلست أمامه تقدمه له ( ربما زوجته ) .

ونعود ثانية في ( لوحة ٤٨ ) للصورة التي كانت تجمع الأب والابن معًا واقفين متواجهين يتناقشان .

كما رأينا الإمبراطور في التصاوير الثنائية مع رجل دين مرسومين على صفحة واحدة مقدمًا له الكرة الأرضية بينما الإمبراطور يفتح يديه ليأخذها منه ، وفي أحيان أخرى نجدتهما على صفحتين متقابلتين (لوحة ٢٧ ، ٧٩) .

ومن الصور الشخصية الثنائية ( لوحة ٩٤ ) وهي تجمع بين شخصين يجلسان في مكان مفتوح على بساط وأحدهم بدين جدًا ويمسك بيده اليسرى بازى يعرضه على الشخص الآخر ومن تصاوير النساء الثنائية نرى في ( لوحة ١٠٨ ) رسم رائع لراقصتين تؤديان حركة رشيقة بالأيدي والأرجل وقد أجاد الفنان التعبير عن الحركة الراقصة والصورة داخل إطار بيضاوي

داخلى يليه إطار مستطيل حوى بداخله رسوما نباتية دقيقة وهناك صور ثنائية بديعة جمعت بين رجل وسيدة فى أوضاع مختلفة ففى ( لوحة ١١٠ ) رجل وسيدة معاً يشربان من كوب صغير يمسكه الرجل بيده اليمنى ويقربه من فم السيدة أما ( لوحة ١١١ ) فهى لرجل وسيدة ( ربما نورجيهان ) مستلقية على سرير بأرجل منخفضة بينما زوجها جالس بجوارها مادداً رجله للأمام يقوم بصيد طائر بسهم واقفاً على حافة شرفة عالية إلى حد ما .

على أية حال تنوعت الصور الشخصية الثنائية من حيث موضوعاتها وحركاتها والأشخاص المرسومين فيها تنوعاً كبيراً وفى بعض الأحيان كان يقوم بتنفيذها مصور واحد أو يشترك فيها مصوران أو أكثر كل حسب تخصصه ويؤكد هذا توقيعاتهم على الصور .

### ثالثاً: الصور الشخصية الجماعية :

تميزت الصور الجماعية بأنها تمثل تسجيلاً لحدث معين أو موضوع متكامل تعددت فيه الشخصيات المرسومة لكن الثابت فيها الشخص الرئيسى الذى غالباً ما يرسم وسط الصورة ومن حوله باقى الأشخاص موزعين فى الصورة حسب أهميتهم والدور الذى يقومون به فى المناسبة التى رسمت من أجلها اللوحة ، وبالتالي اختلفت موضوعات هذه الصور من إمبراطور لآخر تبعاً لتسلسلهم الزمنى واختلاف ميولهم وتنوع أمزجتهم وظروف العصر وفترات الحكم التى تناولوها .

ففى ( لوحة ٤ ) نرى الإمبراطور بابر متوسطاً الصورة فى منظر صيد بينما وقف وجلس أتباعه وخدمه من حوله . ونفس الجلسة نراها فى ( لوحة ٥ ) حيث جلس بابر متوسطاً الصورة يملأ مذكراته للكاتب الذى جلس أمامه بينما يقف خلفه اثنان من الخدم .

وإذا انتقلنا لعصر أكبر وجدنا اختلافاً فى موضوع الصورة حيث نراه فى ( لوحة ١٤ ) ممتطياً جواده ومن حوله الحاشية بعضهم على الجياد والبعض الآخر على أفيال بينما حيوانات الصيد تجرى هنا وهناك من حوله .

و ( لوحة ١٥ ) من أكبر ناهه تمثله يروض فيلا من منطقة واسعة بينما وقف على أحد الجانبين المستقبلين وفى الجانب الآخر حملة الأعلام وحرسه ينظمون الموكب ، وتختلف (عنهما) ( اللوحتان السابقتان ) ( لوحة ١٦ ) حيث نرى «أكبر» واقفاً يشكر ربه على انتصاره على أعدائه بينما أمامه مجموعة من الأسرى والرهائن بعضهم راکع طالباً العفو عنه، ويحيط

به الخدم من كل جانب حتى راكبو الأفيال يسبحون في الماء لتأمين الحماية والأمان له برًا وبحرًا . ومن أجمل التصاوير الجماعية للإمبراطور «أكبر» نجدها في ( لوحة ١٧ ) حيث تمثله جالسًا أمامه الكاتب المشهور أبو الفضل يقدم له نسخة من مذكراته بعد الانتهاء منها بينما ازدحمت الصورة من كل جانب بأفراد الحاشية ، ونرى في (لوحة ١٨) منظرًا جميلًا لحديقة جلس في وسطها أكبر تحت مظلة ومن حوله كبار رجال البلاط وأتباعه وخدمه ربما يتناقشون في أمور الدولة . ومنظر آخر في ( لوحة ١٩ ) لأكبر في قاعة الاستقبال ومن حوله رجال دين من المسلمين والمسيحيين ويتضح ذلك من التنوع في ملابسهم ومسحنتهم وعماماتهم . أما ( اللوحتان ٢٠، ٢١ ) فقد تشابهتا ، حيث نرى الأولى لأكبر في حفل استقبال رسمي ، بينما الأخرى تمثله مستقبلًا المهنيين بملاد ابنه مراد حاملين له الهدايا ، وفي اللوحتين نرى جموع المهنيين والموسيقيين الذين أتوا ليضيفوا على المكان جوا من المرح والسعادة ، كما نلاحظ التنوع في الهدايا المقدمة التي اختلفت من مناسبة لأخرى .

أما ( اللوحة ٢٢ ) فهي تمثل أكبر جالسًا في مقدمة الصورة خارج خيمة من خيمات معسكره بالقرب من سور مدينة بيجابورا مستقبلًا المهنيين والهدايا ، ونرى تشكيلًا معماريًا جميلًا يبدو من خلف سور المدينة .

وبالطبع لمسنا التنوع الهائل والاختلاف الواضح في موضوعات تصاوير عصر «أكبر» ، مما يدل على اصطحابه لمصوريه في أى مكان ينوى الذهاب إليه ليسجلوا له وقائع الأحداث بالصورة على الطبيعة والواقع ولذا وجدنا هذا التنوع الرائع في التصاوير .

وإذا انتقلنا لعصر شاه جيهان وجدنا أيضًا اختلافًا في موضوعات التصاوير الجماعية التي سبق دراستها ، ذلك لأن جهانجير كان مولعًا بالفنون وفي نفس الوقت كان مهتمًا بما يفيد شعبه ، لذا عاش هذا الشعب في رخاء واسع وأمن دائم بلا حروب ، كما كان يحلو له أن يبدو في صوره كلها يحيط به أبناؤه وحاشيته والسفراء ، وكذلك تحيط به رموزه التي تدل على أن سلطته مستمدة من سلطة الله ، كما تدل على نسبة الطيب (لوحة ٥١ ، ٥٢) .

وأولى تلك الصور الجماعية ( لوحة ٣٥ ) تمثله في جلسة عائلية مع أبيه «أكبر» وأخيه شاه جيهان يجلس كل واحد منهم على عرش ضخم بينما تظلهم من أعلى مظلة واحدة ضخمة، ونرى أكبر يقدم التاج الملكي لأخيه بينما وقف ثلاثة من كبار رجال الدولة أمامهم . أما في ( لوحة ٣٦ ) فقد جلس جهانجير على عرش ضخم مستدير نرى على قاعدته صورًا

للاكين يحرسانه كما توجد هالة ضخمة خلف جهانجير تشع نوراً قوياً ، وهو يجلس ملتفتاً ناحية اليسار ويأخذ يمينه كتاباً من درويش بلحية كثيفة بينما يقف إلى جواره سلطان تركيا وملك إنجلترا ثم نرى الشخص الأخير ويعتقد أنه المصور «بشتر» يحمل بيده اليمنى صورة رسم بها جواد وفيل مما وهبه إياه الإمبراطور أو ربما عما أهدها للإمبراطور<sup>(١)</sup> .

أما ( اللوحة ٣٧ ) فنرى الإمبراطور جهانجير مستقبلاً شاه عباس الفارسي ونرى في أعلى الصورة الملائكة ترفع نقشاً يقع في نصف دائرة ذهبية يحمل نسب الأسرة المغولية الحاكمة ، وفوق هذا النقش نقش آخر يقول ( بورترية يحكى صورة صاحب الجلال نور الدين جهانجير بادشاه وإلى الأمام من صورة جهانجير صورة عساف خان شقيق نورجيهان زوجته ، وإلى الأمام من شاه عباس صورة خان علم سفير جهانجير في البلاط الإيراني ، وأعلى صورة شاه عباس نقش يقرأ ( الأخ شاه عباس ) ، ويقال إنها كتبت بيد جهانجير ، وبين يدي الرجلين الواقعين مجموعة من الهدايا والتحف النفيسة المجلوبة من الخارج والتي أبدع الفنان في تصويرها . وكما نرى اللوحة بها تأثير كبير بالفن الأوروبي كما رأينا أيضاً ذلك في اللوحة السابقة وبذلك يكون عهد جهانجير أكثر العهود تأثيراً بالفن الغربي . وفي ( لوحة ٣٨ ) نرى جهانجير جالساً في شرفة مفتوحة من أعلى متوسطاً الصورة ويقف أمامه ابنه مقدماً له شيئاً ما يمسه بكليتا يديه بينما التف حولهما باقي رجال الحاشية .

وبالطبع كانت الحياة اليومية بمشاغلها مما يجتذب جهانجير حيث كان يقضى يومه مشغولاً بأمور البلاط ، وشغل هذا الاهتمام مصوريه ، فما لبثوا أن قاموا بتصوير بعض من تلك الأحداث مثل ( لوحة ٣٩ ) وهي تمثل جهانجير واقفاً بينما ابنه خورام جالساً على كفة ميزان وبعض من رجال الحاشية يقومون بوضع ذكائب ( ربما فلوس أو ذهب ) ليزنوا بها الأمير ووقف باقي أفراد الحاشية خلفه يتابعون ما يقوم به الإمبراطور بينما اصطفت الهدايا في مقدمة الصورة ووقف أحد الخدم يراقب بينما الآخر جلس يدون نتيجة الميزان .

وصورة أخرى ( لوحة ٤٠ ) تمثله جالساً داخل مسجد وبجواره ابنه بينما جلس جمهور المصلين أو المجتمعين معه بجواره على يساره ، وأمامه على درج أعلى من مستوى الأرضية قليلاً يقف مجموعة من الرجال يتوسطهم رجل بدا وكأنه يلقي خطبة ، بينما على يمينه تبدو مجموعة داخل سور المسجد وأخرى خارجة تمثل الحرس والفرسان وجمع من العامة

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ٦٦ ، لوحة ٣٤ ، ص ٦٥ .



المتظرين ليأتى دورهم فى الدخول إلى ساحة المسجد بعد انتهاء المجموعة الأولى من المقابلة .

على أية حال ضمت البومات عصر جهانجير الكثير من الصور الجماعية التى تشهد على تطور فن التصوير فى عهده وشدة التنوع حيث جمعت بين المغولى والفارسى والأوروبى كما سبق أن رأينا .

أما عصر شاه جيهان فتميز كما يذكر لنا التاريخ بالعنف والقسوة والإسراف فى أبهة الملك ، والدليل على ذلك الضريح الفخم الذى شيده لزوجته ( ممتاز محل ) تخليداً لذكراها على الضفة الجنوبية من نهر ( جومته ) خارج مدينة اجرا ، رغم عدم تصويره فى أية لوحة خلال حكم الإمبراطور شاه جيهان .

ولأن شاه جيهان لم يكن له الحس الفنى مثل أبيه ، ولا حتى الطموحات العسكرية مثل جده ، فقد تغير فن التصوير المغولى فى عهده حيث وجدنا مزيداً من ملامح الثراء فى البلاط الإمبراطورى ورخائه ، كما زادت التزعة التكليفية فى رسم التفاصيل الدقيقة لدرجة تدعو أحياناً للملل ( لوحة ٥١ ) حيث جلس الإمبراطور على عرش مظلل بخيمة ضخمة ووقف أمامه رجل منحنى القامة يهيم بتقيل يده ، بينما وقف رجال البلاط والحاشية فى صفوف من حوله متراصين ، ويلاحظ أنهم لا يؤدون أى حركات فبدت الصورة جامدة بل أصبح من الصعب معرفة موضوعها وإن كتب على الإطار الداخلى « دار بادشاه جيهان بادشاه » .

أما لوحة ( ٥٠ ) فهى منظر صيد يمثل الإمبراطور جالساً على مقعد مرتفع نسيماً ويده بندقية يصوبها نحو قطع من الغزلان تجرى هنا وهناك بينما يقف حوله رجال الحاشية بلا حراك أو حتى انفعالات تبدو على وجوههم .

ومنظر آخر ( لوحة ٥١ ) لشاه جيهان مستقبلاً بعثة إيرانية فى ديوانه العام ويبدو جالساً على عرش مرتفع بينما وقفت حاشيته من حوله اثنان من رجال البلاط يتوسطهم ابنه أمامه وخلفه الخادم ، وعلى جانبي العرش اثنان من الخدم متواجهان يحمل كل منهم مذبة مرفوعة إلى أعلى . كما اصطف رجال البعثة الإيرانية حاملين هداياهم بين أيديهم ، ووقف أمامهم صف من رجال الحاشية بينما فى مقدمة الصورة وقف الحراس والفرسان كل بجوار فرسه .



أيضاً يغلب عليها إلى حد ما طابع الجمود وخصوصاً فى حرص المصور على تصوير الرجال فى صف واحد متجاورين بلا حركة أو انفعال .

أما ( اللوحتان ٥٣، ٥٤ ) فتصوران شاه جيهان شاباً جالساً مع رفاقه فى شرفة أو حديقة يتجاذب معهم أطراف الحديث وأمامهم وضعت أوتى الشراب .

ولاحظنا فى الصورة الجماعية لعصر شاه جيهان مظاهر الأبهة والعظمة ورغم أن ظاهرة الهدوء والأمن والاستقرار إلا أنه لم يخل من القلاقل والفتن والحروب وخاصة فى نهاية عهده وقد كتب لبعضها النجاح والبعض الآخر الفشل وحين داهم شاه جيهان المرض هب المتنافسون من أبنائه على العرش . يتنازع بعضهم بعضاً حتى انتهى هذا التراع بالنصر لابنه أورانجزيب .

اختلف عصر أورانجزيب عن عصور آباءه وأجداده حيث تنكر لسياسة الإمبراطور أكبر فى التسامح الدينى وأخذت ملامح التعصب الدينى تبدو على أشدها مما كان لهذا بعض الأثر على فن التصوير المغولى ، فقام بتسريح المصورين من المراسم الملكية وأبطل رعاية البلاط للفنون والفنانين على اختلاف أنواعها من تصوير ورقص وموسيقى ، مما أدى إلى تدهور الفنون ولاسيما من التصوير الذى بلغ ذروته . ومع ذلك نشأ خلال حكم أورانجزيب أسلوب طغت عليه مشاهد المعارك الحربية والصور الشخصية الرسمية كما ذكرنا من قبل .

ومن الصور الجماعية التى تمثل أورانجزيب ( لوحة ٦٠ ) حيث تمثله فى منظر صيد مجموعة من الأسود تبدو مذعورة أمام صف من الفرسان المسلحين الذين يمتطون مجموعة من الثيران المتوحشة وإلى الخلف منها يبدو مجموعة من الأفيال يجلس الإمبراطور على إحداها داخل هودج ذهبى مما يدل على ما كان عليه عصر الإمبراطور من بذخ حتى خلال رحلات الصيد ، وإلى الخلف منه يظهر الحمالون والصيادون ورجال الحاشية . أما ( لوحة ٦٢ ) فتصور الإمبراطور دارشيكو داخل هودج ذهبى على ظهر فيل ضخم ، مما يدل على عظمة وأبهة العصر ومظاهر الثراء والفخامة التى كان يتمتع بها العصر رغم الاضمحلال الذى بدأ يسود الإمبراطورية نتيجة لتوالى الغارات والحروب الأهلية مما أدى إلى عدم الاستقرار السياسى والفوضى الاقتصادية .

وبالمثل وجدنا تصاوير جماعية للعامة وخاصة طبقة الدراويش والزهاد ، وغالباً ما كانت

هذه التصاویر تتم فی الأماكن المفتوحة كالحدائق أو الغابات أو بالقرب من الأماكن التي يتشققون فيها حيث يتدفقون بالأعشاب والنار وكذلك كى تساعد النار على منح ضوء ولو خافت للمكان الذى يتجمعون فيه ، ( انظر لوحات ٨٣، ٨٤، ٨٥ ) .

وكذلك المصورون الذين أكثروا من تصوير أنفسهم أو كانوا يطلبون من تلاميذهم القيام بذلك كنوع من التدريب على رسم الصور الشخصية ويعطونهم عليها علامات وخاصة لهؤلاء الذين يقومون بتنفيذ العمل بإجادة وتمكن . وكما رأينا من قبل كان الأستاذ يتوسط اللوحة داخل الإطار الداخلى يوزع من حوله تلاميذه أو باقى المنفذین للصورة ( لوحة ٨٧ ) وكل واحد منهم يقوم بعمل مختلف عن الآخر وحسب ما هو مكلف به .

وكذلك رأينا الموسيقيين والمغنيين وهم يجلسون معاً فى حديقة وافرة الأشجار وكل واحد منهم يمسك الآلة التى يلعب عليها ويتوسطهم المغنى أو المنشد الذى يوجههم ليضبطوا الموسيقى التى يؤدى عليها أغانيه ( لوحة ٩٥ ) .

أيضاً فى ( لوحة ٩٦ ) التى تمثل معسكراً وجلس خارج خيامه مجموعة من الرجال أحدهم يمسك بما يشبه الكمان ويقوم بالعزف عليه بينما جلس بجواره رجل آخر ، ربما يستمع أو يقوم بالغناء وأمامه رجلان يستمعان وينصتان باهتمام .

كذلك رأينا المغنى المشهور مايان تنسيان هو وفرقة الموسيقى حيث كانوا يرافقون الأباطرة فى حلهم وترحالهم ليقوموا بالترفيه عنهم حتى فى رحلات الصيد ومعسكرات الجيش (لوحة ٩٧) .

أما فى ( لوحة ٩٨ ) فنرى جوقة موسيقية مع مجموعة أخرى يمسكون دفاتر وكتب فى أيديهم وكأنهم يحفظون منها ما سينشدهون فى حفل ما ، ويجلسون فى حديقة وكأنهم يؤدون بروفة ويستعدون قبل موعد الحفل المقبلين عليه .

كما رأينا المحيين يجلسان معاً فى شرفة مفتوحة فى قصر الحريم الذى لايسمح بمرور الرجال فيه سوى المعنيين أو شخص بذاته جاء لزيارة محبوبته والجلوس معها فى الشرفة لقضاء وقت معها بعيداً عن أعين الآخرين حيث خلت الشرفة ولا نرى حولهما سوى ثلاثة من الجاريات وقفت على واحدة منهن فى ركن من الصورة ربما لمراقبة المكان والعمل على خدمة الحيين ( لوحة ١١٢ ) .

وهناك العديد من الصور الجماعية التى أجاد المصور التعبير فيها حيث إنها تضم موضوعا وبالتالي كل شخص فى الصورة يحتاج للامح معينة تعكس حالاته النفسية وانفعالاته كما لابد وأن يتوفر فيها التنوع والتباين فى الألوان والملابس والخلفيات والأرضيات والمكملات الأخرى التى يتطلبها كل موضوع بذاته .



## الفصل الثانى

### التفاصيل فى الصور الشخصية





### التفاصيل في الصور الشخصية

نتناول في هذا الفصل مجموعة من الدراسات التحليلية التي تكمل الدراسة الوصفية السابقة ، ونعالج في هذه الدراسة موضوعات عدة نهدف منها في النهاية معالجة كل جوانب الصورة الشخصية سواء من حيث الشكل أو المضمون ودراسة التفاصيل في هذه الصورة . كما سيتناول هذا الفصل بالتحليل التأثيرات المختلفة على الصور الشخصية المغولية الهندية .

#### الورق المستخدم في رسم الصورة والالوان والفرشاة :

يبدو أن الورق الخاص بالرسم كان يأتي للهند من إيران ، وذلك قبل أن يتمكن الأباطرة المغول من إنشاء ورشة كبيرة لصناعة الورق المستخدم في الرسم والتصوير في منطقة البنجاب على وجه التحديد في مدينة تعرف باسم Sialkati (سيالكاتي) الوقت أصبح هذا المكان مشهوراً<sup>(١)</sup> ، حتى أطلق على الورق اسم Sialkati نسبة للمدينة ، ومع صلاحية هذا الورق للكتابة والرسم ، ظل الرسامون والمصورون يفضلون المنتج الفارسي للأغراض الفنية وخاصة أنواع الورق المسمى بالأصفهاني ، وربما يرجع ذلك إلى أن الرواد في المدرسة المغولية الهندية كانوا من الفرس على أية حال لم يكن الورق المناسب للتصوير من حيث الحجم من السهل تواجده ، لذا كان الفنانون يضطرون في كثير من الأحيان إلى وصل قطع الورق إلى جوار بعضها البعض حتى في التصاوير الصغيرة الحجم ، وكانت القطع الموصولة تتركز في الجوانب أو في نهاية اللوحات من أسفل ، حتى يتجنب المصور أي خلل في وسط الصورة ، خاصة في المناطق التي ترسم فيها الوجوه .

وبمرور الوقت تحسن مستوى الورق المستخدم في التصوير في الهند ، وخاصة الأوراق المصنوعة من أخشاب البامبو ، والتي كانت تتواجد قرب كلكتا ، هذا الورق عرف باسم tataha ، كما عرف نوع آخر من الورق من الكتان وكان يعرف باسم Sanni ، كما صنع نوع آخر من الورق من الحرير كان يعرف باسم Reshmi لكن هذا النوع الأخير معروف أنه كان معرضاً للتلف السريع بمرور الوقت ، لذلك فإن الصور التي رسمت على ورق الحرير كانت نادرة للغاية ، كما وجدت أيضاً تصاوير مغولية مرسومة على الرق ، لارتباط مصادر إنتاجها ببعض الحيوانات مثل : دودة القز ، والأبقار والعجول<sup>(٢)</sup> .

Dauglas Barrett : The Pre Mughal Period, eleventh to Sixteenth C, P. 55.

(١)

Brown, P. : Op. Cit., P. 185 .

(٢)

ومن المثير للدهشة أن بعض هذه الأنواع من الأوراق لم تكن ييضاء اللون مصقولة بل كان معظمها فيه درجة من الإصفرار أو ميل إلى اللون البرتقالي الخفيف<sup>(١)</sup> . وبعد الحصول على الورق المناسب للرسم ، تبدأ مرحلة جديدة وهي عملية صقل الورق وتلميعه ، ويقوم مساعدو المصور بإعداد واجهة الورقة المخصصة للرسم . وفي الوقت نفسه يقوم الأستاذ بالرسم التخطيطي المبدئي بواسطة قطعة صغيرة من الفحم أو بقلم أعد خصيصاً لهذا الغرض ، وكان يعرف بين الرسامين الهنود باسم lekhn<sup>(٢)</sup> . وكانت التحديدات الأولى لمشروع الصورة الشخصية تتم باستخدام الـ Yirika الهندي الأحمر ، والذي لم يكن مخلوطاً بأي مواد لاصقة وذلك حتى يكون من السهل إزالته إذا ما كانت هناك تعديلات للرسم . وغالباً ما كان الرسم الأولي ( الاسكتش ) باللون الأحمر ، أما الرسوم النهائية فكانت خطوطها باللون الأسود والتي كانت في بعض الأحيان تنحرف قليلاً عن اللون الأحمر الأصلي . على أية حال لعب اللون الأسود دوراً هاماً في التصاوير الفارسية والمغولية حيث إنه لم يستخدم فقط في التحديدات الخارجية للرسوم ، بل كان بين الحين والآخر يوظف في رسم تفاصيل الصورة: مثل رسم الحصان ، أو قطعة زخرفية موجودة بخلفية الصورة ، أو ملابس . وهذا النوع من الصبغة السوداء<sup>(٣)</sup> عرف في بعض الأحيان باسم أحد الفنانين المسلمين يدعى مصطفى قوق . كما عرف المصور المغولي نوعاً من الألوان المعروف باسم Tempera<sup>(٤)</sup> ، والتي كان يستخدمها الأوربيون ، كما كان يطلق عليها أيضاً اسم اللون السائل ، وكان الفنان يعادل وينغم ويوازن هذه الألوان من خلال مادة وسيطة ، ويبدو استعمال ألوان الـ Tempera ( الألوان المائية ) كانت لدى المغول أكثر من لون "gauach" مما عرفها الفنان الأوروبي أيضاً .

(١) Brown, P. : Op. Cit., P. 186 .

(٢) أشارت بعض المصادر الهندية إلى طريقة صناعة هذا النوع من الأقلام ، وهي بأن يرسم الصانع مادة gairik الأحمر ويخلطها مع روث البقر المجفف ، ثم يضاف هذا الخليط صمغ وماء يحولها إلى عجينة ويلفها على شكل عصيان وبالتالي يمكن استخدامها كأقلام عندما تجف .

Brown P. Op. Cit., p 186.

(٣) هذه الصبغة السوداء هي الرماد المترسب من حرق زيت الخردل (Tili - tel) المستخرج من بذرة السمسم وكان يجمع هذا الرماد من خلال المسارج الصغيرة التي كان يعمل لها صحن صغير يجمع فيه الرماد ، وبعد أن يجمع كمية كبيرة منه تخلط بعناية بالصمغ العربي فيتحول إلى هذا الجبر الهندي ، ويقال إن للمصورين الصينيين كانوا يأتون إلى الهند ليتعلموا كيفية إعداد اللون ، وعرف في ذلك الوقت باسم الحبر الصيني ( شيني Chini ) .

Brown. P. Op. Cit., P. 187.

(٤)

وكان الصمغ العربي هو المادة المستخدمة لثبيت هذه الألوان فوق اللوحات ، كما استخدم المصور المغولي أيضاً بعض مشتقات مادة الغراء ، وكان يضيفه من جلود الجاموس الطازجة عن طريق الغلى في الماء ثم تكريره وتجفيفه وحفظه . وعند الاستخدام تذاب في الماء المغلى تبعاً للدرجة المراد ترك الغراء عليها من اللزوجة . إلا أن بعض المصورين كانوا يفضلون استخدام الغراء المستخرج من السمك وكان يجهز بنفس الطريقة السابقة .

وقد رسمت أغلب الصور في العصر المغولي الهندي بواسطة فرشاة ناعمة للغاية كانت تصنع من شعر ذيل السنجاب ، وكان هذا النوع من الحيوانات موجود بكثرة في مناطق البنجاب ، وخاصة مناطق الأشجار الكثيفة منها ، وكان الصياد الهندي لا يقتل السنجاب لكن يأخذ شعر ذيله ثم يطلق سراحه ، وكان يربط هذا الشعر في شكل حزمة صغيرة تكون موجودة دائماً بين أدواته ليستخدمها وقت حاجته لها . أما الفرش الكبيرة والتي تستخدم لرسم الأعمال الكبيرة التي لا تحتاج لدقة في الملامح أو الخطوط فكانت تؤخذ من الشعر الموجود داخل أذن العجول .

كما صنع الفنان الهندي فرشاً متوسطة الحجم أيضاً من شعر بطن الماعز ، وكانت تؤخذ في بعض الأحيان من شعر النمس وبالتحديد النمس الأسود ، وكان يرسم بها مباشرة على الجزء المصقول من الورق .

#### خطوات رسم الصورة :

كان الفنان المغولي يضيف بطانة رقيقة من اللون الأبيض فوق واجهة الورقة قبل البدء في الرسم الفعلي<sup>(١)</sup> . وبعد ذلك تصبح التحديدات المرسومة باللون الأسود واضحة تماماً ، وتستخدم كدليل للمصور في مراحل التلوين التالية . وبعد ذلك يرسم المصور الأجزاء المراد رسمها بالألوان مخلوطة ثم يتبعها بالأجزاء المطلوب رسمها باللون الأبيض ، وبعدها اللون الأصفر ثم التكوينات المطلوب رسمها باللون الأحمر . بينما كانت العملية الأخيرة في

(١) في أنواع من الصور رسم الفنان دون هذه الطبقة البيضاء ( البطانة ) الأولى ، وكان يرسم صورة مباشرة على واجهة الصفحة . أما فيما يتعلق بالصور الأولية ( اسكتشات ) فقد كانت ترسم بفرشاة مغموسة في الماء فقط ثم يجفف الماء من على الورقة فتظهر آثاره كدليل أو علامات للصورة المراد رسمها والمصورين المغول وخاصة في كشمير ابتكروا شكلاً جديداً وهو غمس الفرشاة في رواسب الماء المغلى بعد تبخره وظهر هذا النوع من التقنية في رسم الصور الشخصية الجلتية .



التلوين هي استعمال التذهيب وأحياناً كانت التحديدات الخارجية تعمل بلون طبيعي غامق خفيف ، لكن بعض فناني عصر أكبر كانوا يحددون كل لون بظلال أقل كثيراً في التركيز من اللون الأصلي سواء أكان اللون الأحمر الداكن أو اللون القرمزي أو اللون الأزرق وهكذا .

أما التذهيب فكان عملية دقيقة لأن تجهيز المادة لهذا الغرض كانت تتطلب مهارة معينة ، وكان على المصور أولاً أن يحصل على رقائق الذهب عن طريق صحن الشظايا مع الرمل ودقها في « هون » إناء خاص حتى يكونا معا تراباً ناعماً ، ثم يفصل الرمل عن طريق الغسل أما الذهب فيصبح جاهزاً للاستخدام على ورق اللوحة ويلصق بالغراء ، وعندما يصبح جافاً تماماً على الصورة كان يصقل أو يلمع بناب أحد الحيوانات . ومن خلال الخطوات السابقة كان المصور المغولي يحصل على لوحاته ومتجاته الفنية .

وعلى أية حال فإن المصور الهندي استطاع استخلاص العديد من الألوان من المعادن وأحياناً من بعض النباتات الطبيعية ، فعلى سبيل المثال اللون الأزرق السماوي من معدن النحاس الذي كان يستخرج من المناجم من مناطق البنجاب ، كما استخرج من بعض مناجم أفغانستان الحالية ، كما استخرج الأزرق من نبات النيلة وهو نبات محلي كان يزرع في بعض مناطق الهند . كما استخلص المصور الهندي اللون الأحمر من أكسيد الحديد الموجود بوفرة في المقاطعات الوسطى في الهند . أما الصبغة الحمراء المعروفة باسم « الليك » فكانت تستخرج من بعض الحيوانات التي تفرز هذه الصبغات . وفي بعض الأحيان كان الفنان يحصل على اللون الأحمر من حشرات جميلة كانت تعيش في مناطق فارس والهند . كما كان يؤخذ اللون الأصفر من نبات « الكركم » وكذلك من أكسيد المغنسيوم أو نبات الخردل وفي بعض الأحيان من سلفات الزرنيخ . أما اللون الأخضر فكان المصور يحصل عليه من صدى النحاس أو البرونز وعرف باسم الزنجار Zangar .

وبعد هذه العمليات السابقة كان المصور يقوم بعملية تثبيت الصورة ، ورسم الإطار الخاص بها ، وفي هذه الحالة كان يحتاج المصور إلى خدمات بعض المساعدين الذين كانوا يقومون بعملية كتابة الخطوط خلف الصورة ، وكانت العملية تسند إلى خطاط ماهر .

### إعداد المصور :

كانت دراسة التصوير في بلاد الهند شأنها شأن كل الحرف ، مثل حرفة الحفر على الخشب ، وأشغال المعادن ، بمعنى أن الحرفي كان ينقل معلوماته وخبراته في مجاله إلى



ابنه . إلا أن تأسيس «أكبر» الإمبراطور المغولي مدرسة لإعداد الكوادر الفنية للتصوير بدل هذه الطريقة ، حيث أجل محل النظام الأسرى في حرفة التصوير نظاماً جديداً هو نظام الفنانين الأساتذة الذين كانوا يعملون تلاميذاً لديهم . وكان لابد لهؤلاء التلاميذ أن يلتحقوا بالمراسم الفنية في سن مبكر أى بمجرد التمكن من إدراك الأدوات والمواد التى كانت تستعمل فى فن الرسم والتصوير ، رغم حداثة سن هؤلاء الصبية فإنهم كانوا يدرسون الأدوات والمداد وينجزون بعض التمارين مثل ترتيب ورشة التصوير وتنظيم الأدوات فيها مثل أحجار الألوان وأدوات قطع هذه الأحجار ، بالإضافة إلى غسل شعر الفرشاة ، وتلميع الأوراق وصقلها وإعداد الألوان وتركيبها . وبمرور الوقت كان هؤلاء الطلاب يستخدمون فى عمل نسخ لنماذج رسمت طبقاً لما درسه ، ويمكن أن يطلق على هذه النماذج أمثلة أولية لإنتاج هؤلاء التلاميذ ، ولايستطيع أى تلميذ أن يمر للمرحلة التالية إلا إذا أثبت جدارة من خلال الرسوم التى تطلب منه .

ويبدو أن هؤلاء التلاميذ كانوا يجربون مهارتهم فى مختلف فنون التصوير والرسم ، عن طريق نسخ الأصول المرسومة ، ثم تنفيذها بعد ذلك من الذاكرة ، يلى ذلك أداء تمارين أكثر صعوبة . ويبدو أن هذا النظام كان يتبع بالنسبة لجميع الحرف مع اختلاف طبيعة المواد المستخدمة .

أما بالنسبة لتفاصيل عملية التعليم فى مجال فن التصوير ، فهى تشبه إلى حد كبير تعليم اللغة أو الكتابة ، فالتلميذ يبدأ بتعلم الحروف المتعددة ، ثم يكون الكلمات وبالمثل الرسام يكلف أولاً برسم بعض أجزاء من الشخص مثل شكل اليد أو شكل الرأس أو تفاصيل الوجه وكان ذلك يتم بعد أن يعطى فرشاة مصنوعة من شعر الماعز ، وإناء به حبر وقطعة من الورق . ويبدأ فى رسم سلسلة من التمارين التى ذكرناها سابقاً<sup>(١)</sup> .

وكان الرسام المبتدئ يكرس معظم وقته فى إتقان الشكل الأول لبعض العناصر فى الصورة وبعد أن يتقنها تماماً يسمح له بالانتقال إلى المرحلة التالية ، وقد تصل هذه المراحل إلى عشرين مرحلة أو عشرين شكلاً من عناصر الصورة . كما كان الرسام المبتدئ يدرّب على رسم الأشكال الهندسية مثل أشكال المنحنيات ، والأشكال الحلزونية ، والمربعات والخطوط المستقيمة وكذلك الحركات المختلفة للكائنات الحية<sup>(٢)</sup> . وكذلك فى وضع الحركة

Brown. P. Op. Cit., PL. Lxix, Lxx.

(١)

Ibid. P. 183.

(٢)

في رسمه للأفيال والغزلان وأيضاً بعض الطيور ، والأمر نفسه بالنسبة للورود والنباتات . وكلها تمارين ودروس كانت تعطى للفنان المبتدئ يعقبها بعد ذلك عملية التدريب على التقنية الفنية لحرفة الرسم والتصوير مثال ذلك التدريب على تنعيم الوجه الخشن للورقة وطلائها للتلميع بقطعة من العقيق وبعد ذلك يدرب على قص الأوراق بأحجام الصور . والمرحلة الأخيرة من التدريب يقوم فيها الرسام المبتدئ بالرسم على الأوراق الشفافة أو تلك المخرمة التي كان يشر فوقها الفحم ثم يتم رفعها على الورقة الأصلية ليقوم الفنان بالرسم معتمداً على آثار خطوط الفحم ، وتمارس هذه العملية لعدة سنوات حتى تصبح يد التلميذ معتادة على القيام بهذا العمل .

أما فيما يتعلق بالمواد التي استخدمها المصور الهندي فإنها كلها كانت من صنع يديه ، أو على الأقل كانت تصنع من قبل تلاميذه ومساعديه تحت الإشراف المباشر منه ، وفي البداية كانت تأتي تلك المواد من فارس إلى أن أصبحت تصنع مدينة Sielkat بالبنجاب .

### التصميم في الصورة الشخصية :

وجدت تصاميم عدة للصورة الشخصية في المدرسة المغولية الهندية ، فقد رسم المصور المغولي الهندي صوراً نصفية للأباطرة داخل إطارات بيضاوية أو مربعة أو مستطيلة ، وهي تمثل بصفة عامة نمطا من الصور الشخصية الفردية (لوحات ١ ، ٦ ، ٨ ، ٢٣ ، ٤١ ، ٥٥) ولاشك أن متاحف العالم وخاصة متحف الدولة ببرلين يحتوى على المجموعة الأكبر من هذا النمط من التماثيل الفردية النصفية وهي مجموعة لم تأخذ القسط الوافر من الدراسات على الرغم من نشرها ضمن كتالوجات المتحف . ويبدو أن هذا النمط من الصور كان مخصصاً للتعليق في داخل الصالات بقصور الأباطرة حيث عثر عليها في ضرائب قصور الأباطرة .

كما صمم المصور المغولي الهندي تماثيل للأباطرة الواقفين بشكل كامل ، وهذا النوع من الصور الفردية عثر عليه بكثرة في المدرسة المغولية حيث وجدت بكثرة نماذج لهذا النمط من الصور لمعظم أباطرة المغول وكذلك لقوادهم العسكريين ولحكام الولايات . وكانت معظم هذه الصور معلقة داخل القصور بالإضافة إلى أن بعضها كان يمثل الأباطرة بالملابس غير الرسمية أي التي كان يتجول بها الأباطرة في داخل قصورهم (لوحات ١٠ ، ١١ ، ٢٦ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٥٧) .

كما قام الفنان المغولي الهندي بتصميم نوع من الصور التي كان يظهر فيها شخصان ، الإمبراطور وابنه أو أخيه ، أو هو وزوجته أو أحد القادة أو كبار موظفي الدولة . . . إلى آخره على أية حال انتشر هذا النوع من التصاوير في المدرسة المغولية الهندية فقد رغب أباطرة المغول في رسم صور شخصية لهم تجمعهم وآباءهم أو أبناءهم ( لوحات ٣٥ ، ٣٤ ، ٤٨ ) مثال ذلك مجموعة الصور التي رسمت للإمبراطور أكبر مع ابنه جهانجير أو تلك التي رسمت لجهانجير مع أحد أبنائه ، أو تلك التي ظهرت لشاء جيهان مع ابنه دارشيكو ( لوحة ٤٨ ) ، كذلك الصور التي تظهر الإمبراطور مع زوجته مثل صورة نورجيهان وهي مستلقية على سرير منخفض بينما زوجها جالس إلى جوارها وهو يقوم بصيد طائر بسهم ( لوحة ١١١ ) .

كما صمم الفنان المغولي الهندي صوراً تجمع بين عدد من الأشخاص ، ولعل أقدم ما عرف منها الصورة المعروفة باسم عائلة تيمور<sup>(١)</sup> ، أو تلك التي تظهر أكبر وجهانجير وشاه جيهان ( لوحة ٣٥ ) ، بالإضافة إلى بعض الصور التي تظهر الإمبراطور وهو يذهب إلى رحلة صيد ( لوحات ٤ ، ١٤ ، ٥٠ ، ٦٠ ) أو وهو يشارك شعبه في الاحتفال بأحد المهرجانات أو الأعياد ( لوحات ١٥ ، ١٧ ، ٢٠ ، ٢٢ ، ٦٢ ) ، وفي بعض الأحيان يظهر الإمبراطور وهو داخل بلاطه محاطاً بأعوانه ( لوحات ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٨ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ) أو وهو يستقبل وفداً أجنبياً ( لوحات ٢١ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٥١ ، ٥٢ ) ، أو حتى وهو يقوم بقيادة جيشه في معركة حربية ( لوحات ١٥ ، ١٦ ، ٢٢ ، ٦٢ ) أو تلك التي يظهر فيها الإمبراطور وهو يقوم بالصلاة في المسجد الجامع ( لوحة ٤٠ ) .

هذا بالإضافة إلى مجموعة التصاوير التي تمثل جمعا من الناس أو العامة وهم جالسون في الخلاء يتناقشون مثل تصاوير النساك أو الزهاد ( لوحات ٨٤ ، ٨٥ ) أو مجموعة من المفكرين والشعراء يتحاكون ويتبادلون الأشعار مثل ( لوحات ٨٣ ، ٥٣ ) ، وأخيراً تصاوير الموسيقيين والمغنيين الذين جلسوا يتسامرون ويغنون أو يستمعون للموسيقى ( لوحات ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ، ٩٨ ) .

## الموضوع في الصورة الشخصية :

يتبادر إلى الذهن أن الموضوع في الصورة الشخصية محدود طالما أن الأمر يتعلق بصورة شخصية ، ومع ذلك فإن الدراسة لهذا الموضوع توضح تنوع الموضوع بشكل كبير في الصور الشخصية ، وحتى الصور الشخصية الفردية منها تظهر أيضاً تنوعاً في الموضوع ، ففي بعضها يظهر الإمبراطور وهو جالس وكأنه يتحدث إلى شخص لا تظهره الصورة مثال ذلك عدد من الصور الشخصية لبابر ( لوحات ١ ، ٢ ، ٣ ) . أو صور تمثل الموضوع نفسه للإمبراطور همايون ( لوحات ٦ ، ٧ ) . أو صورة تمثل الإمبراطور أكبر ( لوحة ١١ ) . أو صورة تمثل الإمبراطور جهانجير وهو يتحدث أيضاً لشخص لا يظهر في الصورة ( لوحات ٣٢ ، ٣٣ ) . كذلك وجدت صور للإمبراطور شاه جيهان تمثل نفس الموضوع ( لوحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ) وكذلك وجدت صور تمثل نفس الموضوع للإمبراطور أورانجزيب ( لوحات ٥٢ ، ٥٧ ، ٥٨ ) . كما ظهرت صور شخصية لعديد من حكام الأقاليم وهم يتحدثون لأشخاص أمامهم في الصور ( لوحات ٦٦ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ) .

ومن الموضوعات التي رسمها الفنان المغولي الهندي في الصورة الشخصية ، موضوعات التأمل وهي صور تظهر الشخص المرسوم وهو يقوم بالتفكير العميق ومن أهم ما وصل إلينا من هذا النمط من الصور ، صورة نصفية للإمبراطور أكبر ( لوحة ٩ ) .

ويتشابه مع الموضوع السابق صور شخصية للأباطرة وهم يقومون بالقراءة في كتب موجودة بأيديهم ( لوحات ١٢ ، ٥٦ ، ٥٩ ، ٨٨ ، ٨٦ ، ٩٠ ) . كما ظهرت صور توضح بعض الموضوعات مثل الجلوس في وسط أفراد البلاط ( لوحات ١٧ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٨ ) . كما وجدت بعض الصور الشخصية ذات الموضوعات الرمزية ، أي تلك التي لا نستطيع أن نعرف موضوعها على وجه التحديد مثال ذلك صورة الإمبراطور وهو يحمل الكرة الأرضية في يديه ( لوحة ٢٧ ) أو تلك التي تظهر الإمبراطور وهو يقف على الكرة الأرضية والتي يحملها بدورها حيوان تحمله سمكة ( لوحة ٢٨ ) ، أو تلك التي تظهر الإمبراطور وهو يقف على الكرة الأرضية وعند قدميه مجموعة من الحيوانات وهو يقف أسفل اثنين من الملائكة يحملان تاجاً ( لوحة ٤٦ ) أو تلك التي تظهر أحد الأشخاص يقدم الكرة الأرضية إلى الإمبراطور ( لوحة ٤٩ ) .



ومن الصور الشخصية التي وصلت إلينا بكثرة صورة الإمبراطور وهو يقف ماسكاً في يده وردة ( لوحات ٦ ، ٣٣ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ١٠٣ ) . وتشابه الصورة السابقة من حيث الموضوع مع صور تظهر الإمبراطور وهو يمسك بازيا يقف على رسنخ أحد يديه ( لوحات ٨ ، ٩ ، ٢٦ ) . كما ظهرت صور شخصية تظهر الإمبراطور في رحلات صيد وهو يمتطي جواداً أو يمتطي فيلا ( لوحات ١٣ ، ١٤ ، ٢٢ ، ٥٠ ، ٦٠ ، ٦٤ ) ويتشابه مع هذه الصور صور أخرى توضح موضوعات تظهر فيها شجاعة الإمبراطور ( لوحات ٦٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ) أو تلك التي تظهر الحاكم وهو يسير في موكب ( لوحات ١٥ ، ٦٢ ) . كما ظهرت أيضاً بعض الصور الشخصية التي توضح الشخصية الرئيسية في الصورة وهي تقوم بالحديث إلى شخص يجلس إلى جواره أو أمامه ( لوحات ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٥٤ ، ٨٣ ، ٩٤ ، ١٠٩ ، ١١٢ ) . وهناك بعض الصور الشخصية التي رسمت لبعض الفنانين أثناء تأدية بعض أعمالهم مثل الرسامين أو الموسيقيين أو الراقصات ( لوحات ٨٨ ، ٨٩ ، ٦٥ ، ٩٦ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ) .

وهناك نمط من الصور الشخصية يظهر فيه الأباطرة وهم يتطلعون إلى صور يسكونها بأيديهم ( لوحات ٢٩ ، ٣٠ ) .

ويتضح مما سبق تنوع موضوع الصورة الشخصية بشكل كبير وهو نفس التنوع الذي سبق ورأيناه في تصاميم هذه الصور .

### ملامح الصورة الشخصية :

تميزت الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية بالتنوع العظيم في ملامح أشخاصها من حيث رسم الوجه والاختلاف في طرق رسمه وأوضاعه وكذلك في إظهار ملامح الكبر والصغر في السن والحالات النفسية المختلفة من حيث الفرح والحزن والمرض . بالإضافة إلى التنوع والتباين في الملابس وتصفيف الشعر والعمامات التي وجدنا منها أشكالاً وأنواعاً مختلفة ، أما الملابس وإن كانت عبارة عن قميص مفتوح أو عباءة مقفولة على الجانب إلا أننا وجدنا بها تنوعاً واختلافاً واضحاً من شخص لآخر ، لذا سنتناول في هذه الدراسة بالتحليل الدقيق كل هذه الملامح كما وردت في مجموعة اللوحات التي شملها الكatalog ، مع محاولة توضيحها بشكل أدق في الأشكال المفرغة التي ضمها أيضاً كcatalog الأشكال .



## رسم الوجه :

يتضح من تحليل رسم الوجه في الصورة الشخصية المغولية الهندية ، أن الفنان قد رسم الوجه بوضعين : الوضع الأول هو رسم الوجه في الوضع الجانبي ( بروفيل ) ، والثاني هو رسم الوجه بشكل ثلاثي [ ثلاثي الأرباع ] ( جانبي لحد ما ) . والشكل الأول هو الأقدم نسبياً في رسم الوجوه في الفن الهندي القديم بصفة عامة . أما الطريقة الثانية في رسم الوجه ربما جاءت متأخرة عليها . على أية حال فهناك من يعتقد بأن كلا الأسلوبين في رسم الوجه نشأ في نفس الوقت ، لكن أسلوب رسم الوجه بالوضع الجانبي ظل شائعاً بشكل «أكبر» في الصورة الشخصية الهندية عمومًا سواء في عصر المغول أم في الفترات المتأخرة والتي تعرف بعصر الراجبوت<sup>(١)</sup> .

وبالنسبة للصورة الشخصية المغولية الهندية بالوضع الجانبي فليس هناك قاعدة محددة أو أشخاص بعينهم يمكن القول بأن الفنان قد حرص على رسم وجوههم بالطريقة الجانبية فقد ظهرت صور لنفس الأشخاص مرة بالوضع الجانبي ومرة أخرى بالوضع [ ثلاثي الأرباع ] فعلى سبيل المثال ظهرت معظم صور وجه الإمبراطور «بابر» بوضع ثلاثي الأرباع ( لوحات : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) وكذلك الأمر بالنسبة للإمبراطور «همايون» ( لوحات ٦ ، ٧ ) ، أما الإمبراطور أكبر فقد بدأت تظهر له بعض الصور بوضع الوجه الجانبي ( لوحة ١٠ ) إلا أن معظم صورته كانت بوضع [ ثلاثي الأرباع ] ( لوحات : ٨ ، ٩ ، ١١ ، ١٢ ، ١٣ ) . وبالنسبة للإمبراطور جهانجير نجد أن شكل وضع الوجه الجانبي هو الغالب على صورته الشخصية ( لوحات ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ) ( أشكال ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ) . والمثير للدهشة أن بعض صور هذا الإمبراطور تمثله وهو يتطلع إلى صورة والده «أكبر» أو زوجته ، فيظهر وجهه صاحب الصورة التي يتطلع إليها بوضع ثلاثي الأرباع بينما وجه الإمبراطور نفسه رسمه الفنان بالوضع الجانبي ( لوحات ٢٩ ، ٣٠ ) ( شكل ٦ ) . . ومع ذلك فإن هناك القليل من الصور التي ظهر فيها الإمبراطور والوجه بوضع ثلاثي الأرباع ( لوحة ٣٥ ) ( شكل ٥ ) .

أما بالنسبة للإمبراطور شاه جيهان فقد ظهرت أيضاً صورته بالوضع الجانبي ( لوحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ، ٥٤ ) ( أشكال

E. Kühnel : Op. Cit., Taf. 142, 144, 148, 157 .

(١)

(٩،٨،٧) ، وبصفة عامة لم تصل إلينا فيما نعلم صور له بالوجه ثلاثي الأرباع . أما خليفته أورانجزيب فإن معظم صوره أيضاً كان الوجه فيها مرسوماً بالوضع الجانبي ( لوحات : ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٠ ) ( أشكال ١٠ ، ١١ ) . وكذلك الأمر بالنسبة للإمبراطور دارشيكو ( لوحات ٦١ ، ٦٢ ) ( شكل ١٤ ) أو حتى لغيره من أمراء العصر المتأخر من المدرسة المغولية الهندية ( لوحات : ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ) ( أشكال ١٢ ، ١٣ ) . على أن صور رجال الدين وكذلك الأجانب كان بعضها بالوضع الجانبي والآخر بوضع ثلاثي الأرباع ، ولم تكن هناك قاعدة واضحة لأسلوب رسم الوجه في صور هذه الطبقات ( لوحات ٧٨ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٩٠ ) ( أشكال ١٥ ، ١٦ ) .

أما الفنانون والكتاب فقد ظهرت معظم صورهم بوضع ثلاثي الأرباع ( لوحات : ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ٩٧ ) . أما بالنسبة لصور النساء فقد ظهرت تبعاً للأسلوبين الأسلوب الجانبي ( لوحات ١٠٠ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ) أو الوضع الثلاثي الأرباع في رسم الوجه ( لوحات : ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ) . ومن الواضح أن النساء اللاتي يتّمين إلى طبقات اجتماعية معينة ظهرت وجوههم بالوضع الجانبي ( لوحات : ٩٩ ، ١٠٠ ) .

وبما سبق نلاحظ أن رسم الوجه بوضع [ ثلاثي الأرباع ] ظهر في معظم الصور المبكرة للأباطرة الأوائل ، وربما كان ذلك ناتجاً عن عمل العديد من المصورين الإيرانيين في المرحلة المبكرة في المدرسة المغولية الهندية ، وتأثر فنانون المدرسة بالأساليب الإيرانية ( الصفوية ) في رسم الوجوه ، ذلك لأن رسم الوجه بطريقة إظهار ثلاثة أرباعه للمشاهد من الأمور المعتادة عند المصور الصفوي والإيراني بصفة عامة<sup>(١)</sup> .

أما مرحلة نضج الأسلوب الفني للمدرسة المغولية الهندية ، فيلاحظ اتجاه المصور لرسم الوجوه بالوضع الجانبي ، الذي كان فيما يبدو وهو الوضع الرسمي لرسم الوجه بالنسبة للحاكم ، فمعظم الصور التي يبدو فيها الطابع الرسمي يظهر الحاكم فيها ووجهه جانبي ، خاصة في بداية فترة حكم الإمبراطور شاه جيهان حيث كان الوضع الجانبي في الصورة الشخصية يشمل رسم الرأس والاكتاف مع زيادة الميل إلى الأمام قليلاً بالنسبة لبقية أجزاء الجسم<sup>(٢)</sup> ( انظر لوحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ) . وهذا الاهتمام بتفاصيل الوجه

E. Kühnel : Op. Cit., s. 54, 57, 61, 62, 63, 64 .

(١)

Brown, P. : Op. Cit., pls. XX/V, XXV .

(٢)

ووصفه فى الرسم ربما كان راجعاً إلى تمتع الفنان المغولى بنوع من الرعاية المميزة ، يؤكد ذلك الإشارات التاريخية المتكررة عن جلوس الأباطرة المغول أمام المصورين لرسمهم ، كما هو الحال فى حديث أبى الفضل وزير الإمبراطور أكبر ، عن جلوسه لفترات طويلة أمام الرسام الملكى ليرسم له صورة شخصية ، ولذا كانت صورته مليئة بالحياة والنشاط ، وتعكس قدرًا كبيراً من الواقعية خاصة فى رسم الوجه والملامح والتغيرات المختلفة الموجودة فى قسماته ، فلامح الوجه هى أهم جزء فى الصور الشخصية . ويحتمل أن الرسام كان يحمل معه كراسة للرسوم الأولية ( الاسكتشات ) يسجل فيها ملاحظات عن ملامح الشخص المراد رسم صورة له ، وأن هذه الملاحظات كانت فى معظمها تظهر شكل الوجه والعين والحاجب وكذلك التحديدات الخارجية للوجه . ومن هنا كان رسم الوجه عند الرسام المغولى يعكس إتقاناً واضحاً ، كما أنه كان متحكماً تماماً فى فرشاته حين يرسم ، حتى إنه فى بعض الصور كان ينقل للمشاهد الإحساس بلمس جلد الوجه ( لوحات : ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٦٨ ) .

أما بالنسبة للصورة المواجهة أو رسم الوجه بطريقة المواجهة للمشاهد فلم تظهر فى التصوير المغولى الهندى بصفة عامة . ربما لأن الفنان فى حالة رسمه الوجه بوضع جانبي تكون لديه إمكانيات التعبير الدقيق عن ملامح الشخص المراد رسمه<sup>(١)</sup> .

وبصفة عامة عكس رسم الوجه فى الصورة الشخصية المغولية الهندية طابع النبل المصحوب بالهدوء ، بالإضافة إلى شكل من أشكال الحيوية والصرامة<sup>(٢)</sup> ، حتى فى رسوم وجوه النساء<sup>(٣)</sup> .

### رسم اللحي والشوارب :

يعتبر رسم الذقن من العناصر الشائعة فى الصورة المغولية الهندية ، كما تعتبر أيضاً من الملاحظات الواقعية ، ذلك أن مصور الصورة الشخصية يختلف عن المصورين الآخرين فى كونه ينقل واقعاً موجوداً فى الشخص الذى يقوم برسمه .

(١) Enderlein, H. : Op. Cit., Taf. 15, 19, 21, 27, 31, 33, 35.

(٢) Brown, P. : Op. Cit., pls. V, VIII, XIV, XVII, XIX, XX, XXI, XXXIV, XXV, XXVII, XXVIII, XXIX, XXX, XLII, XLIII, XLIX, LXV.

Kühnel, E. : Op. Cit., S. 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124.

Enderlein, H. : Op. Cit., Taf. 3, 19, 21, 27, 29, 31, 39 .

(٣) Ibid, Taf. 33, 37, 43, 45.



والملاحظ أن معظم أباطرة المغول الأوائل كانوا ملتحين بمعنى أن لهم لحي فعلى مسيل المثال كان لباير لحية تنتهى بتدبيب من أسفل وتتناسب مع طبيعة وجهه المسحوب ( لوحة ٢ ) ( شكل ١٩ ) أما الشارب المتصل بها فكان يبدأ من أعلى القم وينتهى على جانبي الذقن متصلاً باللحية في معظم الأحيان ( لوحات : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) ( أشكال ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ٢٠ ) . وكان للإمبراطور همايون نفس اللحية السابقة ( زنظر لوحات ٦ ، ٧ ، شكل ٩ ) . أما الإمبراطور أكبر فيغلب على صورته الشخصية الفردية عدم وجود اللحية والاكتفاء بإطالة شعر رأسه من أمام الأذن وحتى منتصف جانب الوجه مع وجود شارب كثيف يتدلى على جانبي القم ، ( لوحات : ٨ ، ٩ ، أشكال ٢٠ ، ٢١ ) . ومن الصورة النادرة لأكثر وهو شاب ، صورة محفوظة بالمتحف البريطاني يبدو فيها الأمير الشاب وله لحية قصيرة مدبية ( لوحة ١٢ ) . إلا أن بعض صور أكبر تظهره وهو ملتح بلحية تشبه لحية بابر وهمايون ( لوحة ١٧ ) . أما جهانجير فلم تظهر اللحية في صورته الشخصية سواء الفردية أم الجماعية ، كما ظهرت سلافة الشعر التي تتدلى أمام الأذن على جانبي الوجه بشكل واضح مع وجود شارب ضخم وكثيف نسبياً يتدلى على جانبي الوجه ( لوحات : ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ) ( أشكال ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ) . أما الإمبراطور شاه جيهان فقد ظهر في معظم صورته الشخصية الفردية وله لحية متصلة بشعر الرأس بطريقة كثيفة عند الذقن ، أما الشارب فلم يكن بنفس كثافة الشارب في صور جهانجير وأكبر ( لوحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ) ( أشكال ٧ ، ٨ ، ٩ ) . إلا أن صور شاه جيهان في مرحلة الشباب تظهر عدم وجود لحية ، ويظهر فيها الشارب الذي يشبه الشارب في صور أكبر وجهانجير (لوحات: ٤٣ ، ٥٠ ، ٥٣ ، ٥٤) .

أما صور أورانجزيب فتظهره في معظم صورته وهو ملتح بلحية مدبية تتصل بشعر الرأس، وعلى الرغم من أن الصورة تظهره وله شارب ، إلا أن الشارب هنا لا يتصل بشعر الذقن فهو شارب خفيف غير متصل بشعر الذقن ( لوحات : ٦١ ، ٦٢ ) ( أشكال ١٠ ، ١١ ) على أن معظم الصور الشخصية التي وصلت إلينا من المدرسة المغولية الهندية أظهرت بعض الشخصيات وخاصة رجال الدين بلحي كثيفة (لوحات : ٦٣ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣) . أما لون الذقن أو طولها فقد اختلف من شخص لآخر ففي حالة تصوير شخصيات متقشفة مثل الزهاد والنساک فتظهرهم بلحي كثيفة طويلة تصل إلى منتصف جسم الشخص وغالباً ما تكون بلون أبيض ( لوحات : ٨٤ ، ٩٠ ) .

أما صور الفنانين والكتاب فقد ظهرت بدورها تمثلهم بلحي بعضها كثيفة والبعض الآخر أقل كثافة ( لوحات : ٨٨ ، ٨٩ ) .

ومما سبق يبدو أن اللحي المدببة عند الذقن كانت هي الشائعة في صور حكام المغول بالهند بالإضافة إلى صور رجال بلاطهم . أما رجال الدين فتنوعت أشكال اللحي ما بين كثيفة مسترسلة إلى أسفل الجسم ، ولحي أخرى غير محددة الشكل وغير منتظمة كما سبق وأن رأينا في اللوحات السابقة .

#### تصنيفات الشعر :

كان من الصعب التعرف على تصنيفات الشعر بالنسبة للرجال بصفة عامة سواء أكانوا من الأباطرة الحكام أم من رجال البلاط أم غيرهم . والصعوبة هنا تكمن في أن هؤلاء الرجال بصفة عامة كانوا يغطون رؤوسهم بعمائم وأغطية رأس متنوعة ، ومن الصور النادرة صورة لبعض النساك دون أغطية للرأس ولكن هؤلاء تركوا شعورهم دون تصفيف ودون شكل محدد وبعضهم ترك هذا الشعر ينسدل إلى الخلف مع وجود صفائر على الجانبين (لوحات ٨٤ ، ٨٥) .

أما بالنسبة للنساء فيلاحظ أن معظم النساء قد ظهرن وعلى رؤوسهم أغطية للرأس ، إلا أن الملاحظ أن جزءاً كبيراً من الشعر قد ظهر ينسدل على الظهر ( لوحة ١٠٠ ) شكل ٢٧ . كما ظهرت صور بعض النساء ومقدمة الرأس ظاهرة ولكن دون تصفيف محدد للشعر (لوحة ١٠١ ، ١٠٢) ( شكل ٢٥ ، ٢٦ ) . أما بعض صور النساء فقد ظهر الشعر وهو مته من الخلف بصفيرة رأسية ( لوحة ١٠٣ ) ( شكل ٢٤ ، ٢٧ ) . وفي بعض الأحيان نرى المرأة وهي ترك شعرها ينسدل إلى الخلف في صفائر طويلة تصل إلى ما بعد منتصف الجسم ( لوحة ١٠٤ ) ( شكل ٢٩ ، ٣٠ ) . كما ظهر تصفيف آخر للشعر وهو عبارة عن جمع الشعر إلى أعلى على هيئة مستديرة مع ترك بعض أجزائه تنسدل على الجوانب (لوحة ١٠٥) (شكل ٢٨) . كما تركت المرأة شعرها ينسدل إلى الخلف دون أى تصفيف أو صفائر ( لوحة ١٠٨ ) ( شكل ٢٦ ) .

وبصفة عامة لم تظهر في الصورة الشخصية الكثير من أشكال تصنيفات الشعر وذلك لخلو الصور الشخصية من المناظر الداخلية ، بمعنى أن معظم الصور الشخصية عبارة عن صورة رسمية أو شبه رسمية بالنسبة للأباطرة ، أما بالنسبة لرجال البلاط والنساء فلم تكن



هذه الصور سوى تقليد لصور الحكام والباطرة ، ولم تخرج عن النماذج المتعارف عليها إلا فيما ندر ، لدرجة أنهم كانوا يقلدونهم رجالاً ونساءً على حد سواء فى ارتدائهم للعمائم على مختلف أشكالها .

### العمائم او اغطية الرأس :

برع المصور المغولى الهندى فى رسم العمائم التى تلبس على الرأس ، ويمكن القول بأنه لم تكن هناك واحدة تشبه الأخرى ليس فقط فى الشكل ، بل أيضاً فى ألوانها وزخارفها ونوع النسيج المستخدم .

ومما يدعو للدهشة والإبهار أن التنوع فى العمائم كان يظهر على رأس الإمبراطور الواحد بدون تكرار فمثلاً رأينا على رأس الإمبراطور بابر أشكالاً متنوعة ومختلفة من لوحة لأخرى ( انظر لوحات : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ) ( شكل ٣١ ، ٣٢ ) . أيضاً إذا انتقلنا لعصر الإمبراطور همايون وجدنا نفس التنوع والاختلاف فى شكل العمائم ( انظر لوحات : ٦ ، ٧ ) ، ( أشكال ٣٣ ، ٣٤ ) .

ومع بداية حكم أكبر زاد التنوع ورأينا الحلى والمجوهرات التى كانت تحتلى قمة العمامة بالإضافة إلى عقد من اللؤلؤ يلف حولها دائرياً ، كما رأينا ريشة طويلة تخرج من وسط العمامة وتدلّى إلى الخلف ( لوحات : ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٥ ، ١٧ ، ١٨ ) ( أشكال ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٣٩ ) أما عصر الإمبراطور جهانجير فأصبحت العمامة أكثر أناقة حيث زادت الحلى والمجوهرات بها ، كما كانت الريشة المتدلّية للخلف تنتهى من أسفل بحبات من اللؤلؤ ( لوحات : ٢٣ ، ٢٥ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ) ( أشكال ٤٠ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ) وفى عصر شاه جيهان تنوعت الزخارف فى العمامات كما استخدمت لزخرفتها ألوان مختلفة هذا بالإضافة إلى تزيينها بالحلى والمجوهرات وعقود اللؤلؤ التى كانت تدور حول العمامة ( لوحات ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥١ ، ٥٢ ) ( أشكال ٤٤ ، ٤٥ ) .

ويبدو أن شكل العمامة كان يختلف من لوحة إلى أخرى تبعاً لموضوع الصورة فما يلبس فى المناسبات الرسمية التى كانت تنفذ فيها الصورة للتعليق فى صالات الاستقبال لابد بالضرورة أن يمثل فيها الإمبراطور أنيقاً فخماً وعمامته يغلب عليها الثراء والأبهة وبالتالي كان ما يلبس فى الصيد يختلف عما يلبس فى حفلات الاستقبال ، مختلفاً عما يلبس فى الحروب

والمعارك إلى آخره . لذلك رأينا هذا التنوع الهائل في شكل العمامات تبعاً لاختلاف المناسبات التي تلبس فيها وقد لمسنا هذا بوضوح في عصر الإمبراطور شاه جيهان ( انظر لوحات : ٥٠ ، ٥١ ، ٥٣ ، ٥٤ ) .

أما في عصر الإمبراطور أورانجزيب تميزت رسوم العمامات بزخرفتها باللاآلىء والمجوهرات وكأنها امتداد لعصر أبيه وجده ( لوحات ٥٧ ، ٥٨ ) ( شكل ٤٦ ، ٤٧ ) وهناك أشكال غريبة من العمامات بعضه يحمل تأثيرات أجنبية مثل تلك التي رأيناها فى ( لوحة ٦٦ ) ( شكل ٤٨ ، ٤٩ ) ، وهذا الشكل لم نره من قبل وقد برع المصور فى ابتكار هذا الشكل الجديد ، أما ما نراه ( لوحة ٦٧ ) فيمثل شكلاً آخر من أشكال العمامات التي لم نرها من قبل ولكنه أقل تعقيداً من أشكال أخرى ( شكل ٤٩ ) .

أما عمامات طبقة الفرسان وكبار رجال البلاط فتميزت بالبساطة وعدم التعقيد ، كما أنها لم تكن ضخمة ، ونفس الشيء ينطبق على الزخارف والألوان فنراها خالية من المجوهرات واللاآلىء (انظر لوحات : ٦٦ ، ٦٨ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦) .

أيضاً تميز ما كان يرتديه المبعوثون فوق رؤوسهم بالأشكال المرتبطة بالأمكن التي قدموا منها فمثلاً نرى مبعوثاً إيرانياً يرتدى على رأسه عمامة تعلوها ثلاث ريشات تتوسطها عصا صغيرة كما يتدلى طرفاها على ظهره - وربما كان هذا الشكل هو الذى كان سائداً فى إيران لذلك حرص المصور على تصويره كما هو (لوحة ٧٠ ب) كما ظهرت القبعة الأوروبية. أيضاً الرجل الأوروبي المصور فى الشكل سواء من حيث اللون أو التصميم أو حتى نوع النسيج المصنوعة منه ، ( لوحة ٧٨ ) (شكل ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢) .

أما عمامات رجال الدين فغلب عليها البساطة أيضاً واللون الواحد غالباً ما تكون بيضاء اللون متعددة الطيات ضخمة إلى حد ما ( لوحات : ٧٩ ، ٨٠ ) . وعمامات الدراويش كانت عبارة عن طاقية بسيطة خالية من الطيات والزخارف لتناسب وظيفتهم الدينية ( لوحات ٨١، ٨٢، ٨٣) . أما النساك والزهاد فأغلب تصاويرهم تميزت بالتقشف بمعنى أن رؤوسهم كانت خالية من أغطية الرأس كما كانت شعورهم طويلة وبالمثل لحاهم التي غالباً ما كانت تتصل بشعر الرأس .

أما الكتاب والمفكرون فتميزت أغطية رؤوسهم بالبساطة أيضاً لكنها كانت متعددة الطيات كثيرة الألوان والزخارف ( لوحات ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ) . وبالمثل الصور الجماعية

الأخرى التي تضم عدداً كبيراً من الأشخاص على اختلاف وظائفهم ومكانتهم اختلفت أغطية رؤوسهم وتنوعت في ألوانها وأحجامها وأشكالها وكان الفنان وجد في رسم العمامات مجالاً للإبداع والتفوق مثلها مثل التفاصيل الأخرى وكى لا يشعر المتفرج على تلك اللوحات بالملل والرتابة فنوع رسومه وألوانه وزخارفه ( لوحات ٥١، ٥٢، ٥٣، ٥٤، ٦٢ ) . أما بالنسبة للنساء فوجدنا في تصاويرهم أشكالاً مختلفة لأغطية الرأس ففي ( لوحة ٩٩ ) وجدنا على رأس السيدة المرسومة ما يشبه البونية الملتصق بالرأس تماماً بل ويغطي الأذنين وجانب من الوجه والجبين ولا يظهر أى جزء ولو بسيط من شعر الرأس .

أما في ( لوحة ١٠٠ ) فوجدنا على رأس السيدة عمامة تشبه تماماً ما كان يلبسه الرجال أو الأباطرة بصفة خاصة كما زينت بالحلى والمجوهرات بينما تدلى شعرها الطويل الأسود على ظهرها .

والسيدة الأنيقة المصورة في ( لوحة ١٠١ ) غطى رأسها بشال ناعم رقيق شفاف بينما يبدو شعرها الناعم الخفيف أسفل الشال وتتدلى ضفيرة طويلة على جانبها الأيمن .

وفي ( لوحة ١٠٣ ) ( شكل ٢٨ ) سيدة ملامحها الهندية تغلب عليها وشعرها الأسود معقود كالكرة إلى الخلف وسط رأسها بينما غطت شعرها بشال ذهبي منقط ويبدأ من منتصف الرأس ويتدلى منه على الجبين عقد من اللؤلؤ الأبيض ينتهى بجوهرة ثمينة تصل إلى الحاجبين .

وعلى العكس من تصاوير الرجال التي تنوعت على رؤوسهم العمامات ، كانت تصاوير النساء اللاتي تكررت على رؤوسهن الشيلان الخفيفة الشفافة التي تتدلى على الظهر ويبدأ من منتصف الرأس ويتدلى من تلك الشيلان جوهرة ثمينة على الجبين بينما الشعر مجدول على هيئة ضفائر تتدلى على الظهر أو على أحد الجانبين ( لوحات ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١٠٨ ، ١٠٩ ، ١١٢ ) ( شكل ٢٧ ، ٢٨ ، ٢٩ ) .

### الحلى والمجوهرات :

تزين معظم أباطرة المغول بعقود من الأحجار الكريمة أو اللؤلؤ كانت تلتف حول الرقبة وتتدلى على الصدر ( لوحات ٢ ، ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٢٧ ، ٢٩ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٨ ، ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٨ ) . وقد

تنوعت أشكال هذه العقود فبعضها كان يتألف من صف واحد والبعض الآخر متعدد الصفوف ، وأحياناً كانت حبات العقود ذات شكل واحد ، وفي بعض الأحيان تتخللها أحجار ذات أحجام متباينة .

وقد ظهرت أيضاً بعض الأقراط في أذن الأباطرة في صورهم الشخصية ( لوحات : ١٢ ، ٢٣ ، ٢٤ ، ٢٧ ، ٣٠ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٤٣ ، ٤٨ ، ٥٥ ، ٦١ ) . أما عن تصميم أشكال هذه الأقراط فكان عبارة عن أقراص مستديرة أو دليات تتدلى من الأذن .

وبطبيعة الحال ظهرت الحلى وبكثرة في الصور الشخصية للنساء وبخاصة العقود التي تلف العنق ( لوحة ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٧ ، ١٢٠ ) وأخذت هذه العقود أشكالاً أكثر ثراءً وتنوعاً وأناقة منها عند الرجال .

أما عن الأقراط النسائية فظهرت أيضاً بأشكال متعددة بعضها مؤلف من أشكال دائرية يتدلى من وسطها شكل يضاوى ( لوحة ١٠٠ ) أو شكل دائرة محاطة بدوائر أصغر منها ويتدلى منها شكل مستدير يربط بالجزء السابق بواسطة سلسلة صغيرة ( لوحة ١٠١ ) ، وفي اللوحة السابقة تظهر المرأة وهي ترتدى أكثر من قرط في الأذن الواحدة . ومن أشكال الأقراط الجديرة بالملاحظة قرط على هيئة دوائر تحيط بالأذن كلها ويتدلى منه جزء أسفل الأذن ( لوحة ١١٠ ) .

كما ظهرت بعض أنواع من الحلى حول عضد النساء ، بعضها عبارة عن سوار معدنى مستدير به حجر متعدد الأضلاع ( لوحة ١٠٠ ) ، وهناك شكل مستدير ذو أحجام متوازنة ( لوحات ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١١٠ ) . وتشابه في بعض الأحيان الحلى التي تحيط اليد بتلك التي كانت تلف حول الذراع وهي فيما يبدو مصنوعة من حبات اللؤلؤ والأحجار الكريمة وتلف عدة مرات متجاورة حول اليد ( لوحات : ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٣ ، ١١٠ ) ويرتبط بالحلى بعض أنواع الجواهر التي تزين عمامم وأغطية الرأس لمعظم الأباطرة ( لوحات ٤ ، ٧ ، ٢٩ ، ٣٢ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٥٦ ، ٥٧ ) . وتراوحت هذه الجواهر والحلى بين أشكال دوائر وخطوط حول العمامم وأغطية الرأس أو أشرطة مثبتة بها بعض الأحجار الكريمة المتعددة الأحجام والأشكال ، أو بعض الجواهر تثبت في مقدمة هذه العمامم .



## الملابس:

كان يغلب على الأزياء في المدرسة المغولية الهندية الشكل التقليدي المعروف لما كان يرتديه الهنود في ذلك العصر ، وهو العباءة المفتوحة من عند العنق على هيئة مثلث يقفل على الجانب الأيسر بصف من الأزرار ، وأسفله قميص آخر مقفول وفتحته دائرية حول العنق وغالبًا ما يكون خاليًا من الزخارف، كما أن لونه يختلف عن لون العباءة التي تلبس فوقه ، أما الأرجل فيغطيها سروال واسع من أعلى ثم يضيق على الجسم في المنطقة التي تعلق القدمين مباشرة ( لوحات ١٠، ١١، ١٢، ٢٦، ٢٧، ٣٣، ٤٣، ٤٤، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٥٧ ) ( أشكال ٥٣، ٥٤، ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦١، ٦٢، ٦٣، ٦٤، ٦٥، ٦٦، ٦٧ ) .

وبالطبع كانت تختلف نوعية هذه العباءات تبعًا للشخص الذي يرتديها من حيث الفخامة ودرجة الثراء ، ومن حيث النسيج المستخدم في صنعها ، وزخارفها وألوانها وكل المكملات التي تظهر الثوب في أبهى وأحسن صورة ( لوحات تمثل الصورة الشخصية للنبلاء والفرسان ورجال الدين والمصورين ... وغيرهم رقم ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨١ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩١ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٦ ، ٩٧ - أشكال ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٢ ، ٧٣ ، ٧٦ ، ٧٧ ، ٧٨ ، ٧٩ ) .

وبدراستنا للتصاوير الواردة في كتالوج الصور والأشكال وجدنا هذا الشكل التقليدي مطبقًا عليها بما يشمل ذلك تصاوير الأباطرة والأمراء والنبلاء نزولاً حتى عامة الشعب ، مع بعض التعديلات الطفيفة في الثوب بما يتكيف مع الشخص وموضوع الصورة فما يلبسه الأباطرة للاحتفالات الرسمية والاستقبالات يختلف عما يلبس للصياد أو الممارك الحربية والفتوحات ... إلى آخر ذلك من الموضوعات المتباينة التي أتى ذكرها في متن الرسالة .

وبالطبع كان هناك تباين واضح في نوعية وقيمة ما يلبس تبعًا لظروف العصر وإمكانياته وإقبال الأباطرة على العيش والإقامة والاستقرار في المنطقة ، فعلى الرغم من غزو بابر للهند ( سنة ١٥٢٦ م ) غير أنه لم يكن يروق له العيش بها ، إذ أنها على حد قوله : « ليس بها من المفاتن غير القليل » ، لذا فالتصاوير القليلة التي وصلتنا تمثلها مرتديًا العباءة التقليدية بزخارفها البسيطة وألوانها الباهتة الخالية من أي جمال أو حسن منظر ، وهذا بالتالي انعكاس



لروح العصر أو الفترة القصيرة التى قضاها بابر فى فتوحات وحملات توسيعية إلى أن توفى فى سنة ١٥٣٠ م . (لوحات ١، ٢، ٣، ٤، ٥ ، شكل ٧٢) .

وعلى الرغم أن همايون هو الراعى الأول للمدرسة التصوير المغولى فى الهند إلا أن ظروف عصره لم تسانده لاستكمال هذه المهمة فقد كانت سنوات حكمه خمساً وعشرين قضى منها سبعاً فى المنفى ، لذلك ما ينسب فنياً إليه قليل فى عدده لكنه عظيم فى قيمته ، ومن أجلها الصورة المعروفة باسم ( بيت آل تيمور ) أعظم أعمال الفن المغولى فى مهده التى ظلت لأجيال ثلاثة خلفت همايون . ويلاحظ فيها التنوع العظيم بل والتطور فيما كانوا يرتدونه من ملابس حيث كان كل إمبراطور يمثل بملابسه إمكانيات وظروف عصره<sup>(١)</sup> . ( انظر لوحات ٦، ٧ ) .

أما عصر «أكبر» فقد اتسم بتحرره من العناصر الفارسية فى التصوير ، كما تميز بشغف وولع الإمبراطور أكبر بالصور الأوروبية ، مما كان له أكبر الأثر فى تطور التصوير المغولى خلال القرن السابع عشر ، ومن هنا بدأت تحل البورتريهات الفردية شيئاً فشيئاً محل المخطوطات التاريخية الكبيرة . وإذا تتبعنا أهم ما تم إنجازه فى عصر أكبر ألا وهو مخطوطة حمزة ناه لوجدنا الفنان يبتعد بها عن التفاصيل الدقيقة والتموجات البارعة للثياب والأردية ليتجه بها نحو البساطة والحركة السريعة المنفعلة وخلوها من الزخارف مع تنوع فى الألوان ووضوح<sup>(٢)</sup> .

وإذا انتقلنا من صور حمزة ناه إلى صور مخطوطة أكبر ناه لاحظنا تحول المصور المغولى من الأشكال التقليدية المتوارثة إلى رسم شخوص بذاتها بعناية وإتقان أكثر وانعكس ذلك بالطبع على رسوم الملابس التى تنوعت تنوعاً كبيراً مع العناية بتفاصيلها من حيث الطيات والتموج والثنيات هذا رغم خلوها إلى حد ما من الزخارف الدقيقة . ( لوحات ٨ ، ١٠ ، ١١ ، ١٢ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ) .

أما جهانجير فقد كان عاشقاً للفن ، مرهف الحس متذوقاً للإبداع والتميز ، مهتماً بتسجيل أحداث بلاطه الإمبراطورى بمن حوله من شخوص وأفراد فكثيراً ما كان يحلوه أن يبدو فى صورة كلها يحيط به آباؤه وإخوته ( لوحة ٣٥ ) وأبناءؤه أو أحدهم وحاشيته

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ٧٨ .

(٢) المرجع نفسه : لوحات ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ص ٩٠ - ٩٣ .

( لوحة ٣٨، ٤٠، ٣٩ ) وأحياناً مع زوجته ( لوحة ٣٤ ) . وكذلك الشعراء والأجانب بملابسهم الأوروبية الغربية شكلاً وألواناً ونقوشاً عما يرتديه هو وأهل إمبراطوريته ( لوحات ٣٦، ٣٧ أشكال ) ونلاحظ فى هذه اللوحات مدى الترف الذى كان يعيشه الإمبراطور ودليلاً إلى ذلك ثيابه المزركشة بخيوط ذهبية أو تلك المقصبة بخيوط لامعة متألثة ، أو الأخرى التى تحمل نقوشاً زاهية ومتنوعة فى ألوانها .

وهذا الثراء والترف لا يمثل فقط شخص الإمبراطور جهانجير بل أبهة وفخامة عصره ودليلاً إلى ذلك الملابس التى يرتديها من حوله من حاشية ورعايا بالإضافة إلى هؤلاء الأجانب بملابسهم المميزة والغريبة على العصر ويبدو أنهم أضيفوا إلى اللوحات التى يظهر فيها بها حيث نسخ المصورون صورهم من الأصل وينطبق هذا على ( لوحة ٣٦ ) التى تبدو فيها صورة الملك جيمس ( ملك إنجلترا ) وهى مأخوذة من أصل إنجليزى لفنان إنجليزى والصورة مبعوثة هدية إلى الإمبراطور جهانجير حملها إليه السفير الإنجليزى «توماس روى» كما يذكر ذلك السفير فى مذكراته . وما يهمنا هنا أن تلك الصورة تلقى ضوءاً كبيراً على ما كان يرتديه ملوك إنجلترا فى تلك الفترة وهو ما يختلف كلية عما يرتديه أباطرة الهند من ملابس وخلافه ، كما نرى فى نفس الصورة السلطان العثمانى ويتضح الخلاف فى نوعية الملابس عن مثيله الإنجليزى وعما يرتديه الإمبراطور ورجل الدين المصور بجوار الإمبراطور، هذا التنوع العظيم فى الملابس يدل على قدرة المصور ومهارته وتفوقه هذا المصور الذى لم يغفل عن أن يصور نفسه فى الركن الأيسر من الصورة مرتدياً ملابس مزركشة زاهية اللون خالية من الزخارف ولكنها العباء الهندية المشهورة .

وبانتقالنا لعصر شاه جيهان لمسنا تغييراً كبيراً يطرأ على فن التصوير المغولى ، حيث ازداد ثراء وفخامة ، وعلى الرغم من ذلك نلمح فيه الاتجاه إلى التكلف والنمطية مما يبعث على الملل ، وإذا طبقنا ذلك على ما يرتديه الإمبراطور ومن حوله فى تلك الفترة وجدنا جموداً يخيم على الصورة وخاصة فى الملابس التى تخلو أو تكاد تخلو من الزخارف كما أن ألوانها باهتة ينعدم فيها التنوع والإبهار الذى وجدناه فى عصر الإمبراطور جهانجير ( لوحات ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٥٢، ٥٣، ٥٤ ، شكل ٦٤ ) . ثم يأتى عصر أورانجزيب الذى عرف بالتشدد الدينى وما تبعه من تدهور للفنون وبداية لعصر الاضمحلال . ويتضح ذلك فى التصوير القليلة التى تنتمى إلى عصره والتى يغلب عليها الجمود والتشدد والصور الشخصية الرسمية والافتقار إلى الموضوعات الثرية التى تكثر بها التشكيلات والتكوينات

وخاصة فيما يرتديه الإمبراطور وحاشيته . لذا خلت تلك التصاوير من التنوع فى الزخارف والألوان وانعدم الاتجاه إلى الترف والبذخ فى الخيوط المزركشة والمذهبة التى كانت تزيد من جمال وبهاء الملبس . ( لوحات ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠ ) ( شكل ٨٠ ) .

وبلغ من ذروة الانحدار تشدد الإمبراطور الدينى أن قام بتسريح المصورين من المراسم الملكية وتبع ذلك انتهاء الرعاية الإمبراطورية للفن والفنانين على اختلاف أشكاله وأنواعه فكانت بداية النهاية للإبداع الفنى فى مدرسة التصوير المغولى الهندى . ولايفوتنا هنا أن نتكلم عما كانت ترتديه نساء هذا العصر من ملابس ومدى الإبداع فى إظهار ما كن يلبسن وذلك لما يتميز به من طابع خاص من حيث ألوانه ونقوشه وخیوطه اللامعة المتألثة وكثرة طياته وثباته هذا بالإضافة إلى الشفافية والنعومة للدرجة أنه كان يشف عن لون بشرة السيدة التى ترتديه وهذا يدل على تمكن وأستاذية الفنان المصور .

وكانت بداية ظهور زوجات الأباطرة بكثرة فى عهد جهانگیر الذى كان مولعاً بزوجته نورجيهان ، كما كانت هى ذات شخصية جذابة وخبرة واسعة فى عالم الأزياء والمجوهرات والحلى وتجلى ذلك فى تصاويرها حيث الثياب البيضاء الشفافة للرجال والنساء على حد سواء ، وفى الألوان الخفيفة الرقيقة الناعمة التى تعكس لون البشرة ، كما كانت مطرزة بالخیوط الذهبية والفضية بالإضافة إلى استعمال الخيوط القطنية البسيطة المصبوغة فى ملابس الحاشية والخادومات لكن بألوان زاهية ومتنوعة (لوحه ١٠٢) وقد غلب على ملابس النساء الشكل التقليدى المعروف والذى استمر إلى الآن فيما يعرف بالسارى الهندى مع إدخال بعض التعديلات عليه . وهو عبارة عن جزء علوى نصفى يغطى النهدين وبعضه ذو أكمام طويلة والبعض الآخر نصفى ، ثم يلى ذلك منطقة عارية من الجسم تصل حتى الخصر . ومنه وحتى القدمين يغطى بجونلة واسعة ذات كسرات كثيرة ومتعددة وأحيانا تكون من القماش الشفاف ويلبس تحته سروال ملتصق بالجسم ، وفى أحيان أخرى تكون الجونلة من النسيج الثقيل المزركش الذى لايشف عما تحته ، أما الرأس فيغطى بشال طويل شفاف ينسدل على الظهر واليدين ويصل لأسفل حتى ما قبل القدمين . ( لوحات ١٠٠، ١٠٤، ١٠٦، ١٠٨، ١١٠، ١١١ - أشكال ٨٣، ٨٤، ٨٥، ٨٦ ) .



**الخفوف والاحذية :**

هناك تنوع طفيف فيما يلبس في القدمين ويمكن أن يكون هناك ارتباط بين ما يلبس في القدمين والمكان والمناسبة التي كان يلبس فيها هذه الأشياء وإذا تتبعنا ذلك في اللوحات وجدناها يغلب عليها ارتداء الخفوف المفتوحة من الخلف البسيطة الألوان والزخارف والتي غالباً ما تكون خالية منها خاصة في التماوير التي تمثل الأباطرة واقفين بمفردهم لاتخاذ صور شخصية لهم لإهدائها أو للتعليق أو ضمها إلى مذكراتهم وممرقاتهم الشخصية . ( لوحات ١٠، ١١، ٢٦، ٢٧، ٢٨، ٣٣، ٣٥، ٣٧، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٨، ٤٩، ٦٥ ) ، ( أشكال ٦١، ٦٢، ٦٣ ) . وينطبق هذا أيضاً على تماوير الأشخاص العادية سواء الجماعية منها أو الفردية ( لوحات ٦٥، ٦٨، ٧١، ٧٣، ٧٩، ٨٠، ٨٧ ) أما النساء فكانت خفوفهن أكثر أناقة وزخارف ، وكانت أحياناً من نفس لون ونسيج الثوب الذي ترتديه (لوحات ١٠٤، ١٠٦) .

وباختلاف الموضوع أو المناسبة كان يختلف ما يلبس في الأرجل فوجدنا الأباطرة والفرسان عندما يمتطون جيادهم أو يخرجون للصيد يرتدون في أقدامهم ما يشبه البوت ذا الرقبة الطويلة تصل إلى ما قبل الركبة بقليل . ( لوحات ٧ ، ١٢ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٦٤ ، ٧٤ ، ٧٥ ، ٧٦ ، ٧٧ ) ، ( أشكال ٨١، ٨٢ ) .

**الآثاث في الصورة المغولية الهندية :****العروش والمقاعد :**

ظهرت قطع متنوعة من الآثاث في الصورة المغولية الهندية منها العروش المنخفضة التي كان يجلس عليها الأباطرة . وقد أخذ هذا النمط من قطع الآثاث أشكالاً متنوعة من حيث تصميم القوائم التي يركز عليها هذا العرش والتي كانت في معظم الأحيان عبارة عن أشكال شديدة التعقيد من دقة الصنعة أو الزخرفة ( لوحة ٢ ، ٧ ، ٣٥ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٥٩ ، أشكال ٨٧، ٨٨، ٨٩، ٩٠، ٩١، ٩٢، ٩٣ ) . وكان هذا النوع يستخدم في المناظر الداخلية . كما ظهرت عروش مرتفعة نسبياً عن السابقة بواسطة قوائم رفيعة وكانت تستخدم في الجلوس في الحدائق ( لوحة ١٢ ، ١٣ ) ( شكل ٩٤، ٩٥، ٩٦ ) . كما ظهرت عروش تسمح بجلوس أكثر من شخص عليها ( لوحة ٣٧ ) . على أن الوسائد ظهرت وبأشكال متنوعة في الصور الشخصية المغولية الهندية فمنها ما كان يستعمل لكي يستند عليها الجالس أو يتكى عليها

وتميزت بتنوع الزخارف والألوان ( لوحات ١٨ ، ١٩ ، ٣٤ ، ٣٩ ، ٣٧ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٨٢ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ١٠٠ ) .

#### السجاد والبسط :

ومن قطع الأثاث التي ازدحمت بها الصورة المغولية الهندية كانت السجاجيد التي ظهرت في معظم الصور الداخلية وكذلك في بعض الصور التي تعكس أشكالاً خارجية . وأما عن زخارفها فقد تنوعت من زخارف نباتية إلى زخارف هندسية ، كما ظهرت في معظم الأحيان متنوعة الألوان ، إلا أن ألوانها وأحجامها وزخارفها كانت تتوازن مع موضوع الصورة بصفة عامة ( لوحات ٣ ، ٥ ، ١٧ ، ١٨ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٣٩ ، ٤٠ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٢ ) .

ويبدو أن الفنان لم يقصر ملاحظته للطبيعة على الصورة الشخصية التي يرسمها للشخص الموجود في الصورة ، بقدر ما كان يراعى أن تكون رسوم السجادة مأخوذة عما هو موجود بالفعل في الأماكن التي يرسمها ، فهو لم يكن يرسم سجادا بطريقة زخرفية بحتة بقدر ما رسم السجاد المعاصر له والذي كان يراه رؤية مباشرة .

#### الخيام والمظلات :

استعمل الفنان أشكالاً عديدة للخيام والمظلات التي كان يجلس أسفلها الحكام أو الأشخاص الذين كان يقوم برسمهم ( لوحة ٣٥ شكل ٩١ ) . فرسم الفنان نمطا ثابتا من المظلات يقوم على قوائم مرتفعة ، ويتصل بقاعدة خشبية أو معدنية مركزة على الأرض ، وعادة تستخدم هذه المظلة لجلوس الشخص الرئيسي في الصورة عندما يستقبل زواره في أماكن خارج المباني ( لوحات ١٨ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٤٧ ) . وتنوعت التصميمات لهذا النمط من المظلات فهناك الشكل المربع ، أو الشكل المستدير ( لوحة ٥١ ) ، وهناك الشكل الهرمي ( لوحة ٥٩ ) .

كما ظهرت إلى جوار هذا النمط أشكال أخرى عبارة عن مظلات محمولة ، يحملها أشخاص فوق رؤوس الحكام والأشخاص الرسميين في الصورة وأحيانا يأخذ هذا الشكل من المظلات بُعداً رمزياً حين يعهد الفنان إلى ملائكة حمل هذه المظلات وكأنه يرمز إلى حماية إلهية للشخص من قبل الإله ( لوحة ٤٥ ، شكل ٧٩ ، ٩٨ ، ٩٩ ) .

أما الخيام فقد ظهرت بدورها ولكن في نطاق ضيق نسبياً ، ولم تظهر في البيئات الصحراوية وفي الصور النادرة التي ظهرت فيها هذه الخيام كانت البيئة الموجودة في الصورة



هي البيئة الصحراوية ( لوحة ٩٦ ) . وكما أسلفنا لا يقارن ظهور الخيام في المدارس الفنية المبكرة وخاصة المدرسة العربية أو الإيرانية - بالمدرسة الهندية .

### الأدوات الموسيقية :

كانت معظم الموضوعات في الصور المغولية الهندية تتعلق بحياة البلاط والحكام ، ومن هنا ظهرت أعداد كبيرة من الأدوات الموسيقية التي كانت تستخدمها الفرق الموسيقية أو العازفون والعازفات الذين كانوا يقومون بالعزف داخل البلاط أو في المناطق المفتوحة . ومن أهم الآلات الموسيقية التي ظهرت في التصاوير المغولية الهندية هي الآلات الوترية الأكثر ظهوراً في آلة تجمع ما بين العود والجيتار ( لوحات ٩٦، ٩٧ ) ( أشكال ١٠٠ ، ١٠١ ) . كما ظهرت أنماط أخرى من الآلات مثل الدفوف والطبول ( لوحات ٩٥، ٩٦ ) .

### الأسلحة :

ظهرت أنماط عديدة من الأسلحة في معظم الصور الشخصية الخاصة بالأباطرة التي كانت تظهر بعض السيوف التي يركز عليها هؤلاء الأباطرة ( لوحات ١١ ، ٤٨ ، ٧٨ ) أو تلك التي يحملها هؤلاء الحكام في الصور الرسمية لهم ( لوحات ٢٧، ٦٩، ٧٥ ) أو يحملها الحراس الذين يقومون بحماية هؤلاء الحكام ( لوحات ١٦، ١٧، ٢١، ٣٥ ) ( أشكال ١٠٢، ١٠٣، ١٠٤، ١٠٥، ١٠٧، ١٠٩ ، وارتبط حمل السيف بحمل الحكام عصا تنتهي بمجموعة من الشعر (شكل ١٠٦) )

كما ظهرت صور لحكام يحملون السيوف فوق أكتافهم وكأنهم في أوضاع راقصة (لوحة ٦٥) وإلى جوار السيف ظهر الرمح مع بعض الأشخاص ( لوحة ٦٤ ) (شكل ١١١) ، كما ظهرت صور لبعض الحكام وهم يمارسون التدريب على التصويب بواسطة الأقواس والسهام ( لوحة ٢٨ ) (شكل ١٠٨) ، كما ظهرت بعض الأدوات الدفاعية مثل ( الدراقة ) وكانت في معظم الأحيان بين الجنود ( لوحة ٧٤، ٧٥ ) . والمثير للدهشة في الصور المغولية الهندية هو ظهور الأسلحة النارية مثل البنادق وغيرها على نطاق واسع بالمقارنة بالمدارس الإيرانية ، فقد ظهرت البنادق في أيدي الأباطرة سواء في رحلات الصيد أو في بعض المعارك العسكرية مما يؤكد أن استمرار ظهور الأسلحة المعدنية هو شكل من أشكال رموز الحكم أو حرصاً على إكساب الحاكم الشكل التقليدي ( لوحة ٥٠، ٦٠ ) .

وبطبيعة الحال كانت البنادق ذات أشكال بسيطة وساذجة وهى الشكل الأولى لاختراع هذه الآلة الحربية .

كما ظهرت أشكال من الخناجر القصيرة (لوحات ١٩، ٢٦، ٤٤، ٤٦، ٥٨، ٦٥، ٧١، ٧٢) وتكاد هذه الخناجر تظهر فى معظم صور الأباطرة .

#### الإطار فى الصورة الشخصية المغولية الهندية :

تنوعت أشكال إطارات الصورة فى المدرسة المغولية الهندية تنوعاً كبيراً . فظهرت لدينا مجموعة من أشكال الإطارات حول الصور منها الإطار البيضاضوى حول الصورة النصفية للأباطرة ( لوحات ١، ٦، ٨، ٢٣، ٤١، ٥٥، ٩٩ ) ، كما ظهر أحياناً الإطار نفسه حول بعض الراقصات وإن كان محيطاً ، قد اختلف فقد زين بالورود ( لوحة ١٠٨ ) . كما وصل إلينا من هذه المدرسة وخاصة فى مرحلتها المبكرة إطارات بسيطة عبارة عن مستطيل يحيط بالصورة، والإطار هنا عبارة عن زخارف نباتية مدمجة ( لوحة ٥، ١١، ١٨ ) . وفى بعض الأحيان كان الإطار مجرد مستطيل خال من أى زخرفة ( لوحات ١٤ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ ، ٢٧ ، ٣٥ ، ٥١ ، ٥٨ ، ٥٩ ، ٦٤ ) . كما استعمل الإطار المستطيل أيضاً مع رسم ورق نباتى يحيط بوردة على مسافات محددة على طول الإطار ، واتصل هذا النوع من الإطارات بإطار داخلى أسفل وأعلى الصورة عبارة عن خراطيش كتابية بالحظ نستعليق ( لوحات ٣٦، ٣٧ ) .

على أن فترة حكم أكبر شهدت ظهور نمط من الإطارات عبارة عن تعاريج نباتية قريبة من الطبيعة تخرج منها ورود . والملاحظ أن هذا النوع من الإطارات كانت مساحته تشكل جزءاً كبيراً من حجم الصورة الكلية المرسومة ( لوحة ١٨ ) . ويتشابه هذا الإطار مع إطار ظهر فى عصر جهانجير عبارة عن خراطيش ( مساحات ) بها كتابات تدور حول الصورة وكانت مساحتها كبيرة نسبياً بالقياس لمساحة الصورة نفسها ( لوحات ٣١، ٣٢ ) .

على أن الإطار أخذ شكل المساحات الهندسية التى تحصر فى داخلها ورقة نباتية متكررة على طول مساحة الإطار مع تحديد الصورة من خلال سجادة معلقة أعلاها وأخرى أسفلها ( لوحة ٥٦ ) .

والصورة متعددة الإطارات ظاهرة تميز المدرسة المغولية الهندية ( لوحة ٧٠ ) . ومن أروع الإطارات تلك التى تحمل صوراً آدمية موزعة بطول وعرض الإطار ، فكان يرسم

الشخص الرئيسى متوسطاً اللوحة ثم يفصل الفنان صورته عن إطار مساحته كبيرة ، يقوم برسم صور شخصية أخرى لمجموعات من الأشخاص بعضهم بطريقة فردية والآخرين بطريقة ثنائية على أرضية نباتية (لوحات ٧٣، ٧٤، ٨١، ٨٥، ٨٧) . كما ظهر شكل آخر من الإطارات عبارة عن شكل هندسى منفذ بواسطة أوراق نباتية كبيرة الحجم ( لوحة ٩٩ ) .

وعلى الرغم من تعدد أشكال الإطارات وتنوعها فى المدرسة المغولية الهندية بشكل لم يسبق أن رأيناه فى المدارس الفنية الأخرى قبلها ، إلا أن الفنان الهندى كان يلجأ فى بعض الأحيان إلى تحديد صورته بالطرق القديمة التى استعملت فى المدرسة العربية للتصوير وهى عبارة عن رسم شجرتين على جانبي الصورة المرسومة ( لوحة ١٢ ) . أو ترك الصورة فى معظم الأحوال دون تحديد أو إطار اعتماداً على التصميم المرسوم وتوزيع الأشخاص بها ، أو ترك قطع الأثاث تلعب دوراً فى تحديدها للناظر .

( لوحات : ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٩ ، ١٠ ، ٢٦ ، ٢٨ ، ٣٨ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٧ ، ٦٣ ، ٧٢ ، ٧٨ ، ٨٢ ، ٨٣ ، ٨٦ ، ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ ، ٩٣ ، ١٠٠ ، ١٠١ ، ١٠٢ ، ١٠٤ ، ١١٠ ) .



### **الفصل الثالث**

**التأثيرات المختلفة على مدرسة التصوير المغولي الهندي**





### التأثيرات المختلفة على مدرسة التصوير المغولي الهندي

إذا قارنا التصوير المغولي بالتصوير الغربي « الأوروبي » ، نجد أننا أمام فكرين متقاربين فالتصوير المغولي الهندي يركز على قاعدة شرقية تتمثل في الصور الجدارية الموجودة داخل المعابد والقصور والتي كانت تنفذ بالألوان المائية ، بمعنى أن المصور المغولي الهندي قد استمد جزءاً كبيراً من مهاراته الفنية من أسلافه رسامي الصور الجدارية التي تعود إلى الفترة البوذية . ونلاحظ أن الفنان الهندي اكتسب أيضاً مميزات عامة مثل : الحجم والعرض والفراغ وكانت هذه الملامح في الأصل موجودة في العصور السابقة على الإسلام في الهند وتناقلها الفنان من جيل إلى جيل ، ولا ندهش إذا قلنا إنها كانت أحد أسس تصاوير المخطوطات المغولية .

أما بالنسبة للتصاوير الغربية فنجد أن الصور الجدارية الإيطالية كانت أساساً قوياً للصور الشخصية الأوروبية أو الغربية . وهكذا نرى أن كلاً من التصوير الشخصي الهندي والأوروبي يرجعان إلى أسس واحدة هي فنون التصوير الجدارية السابقة عليها .

وإذا تعمقنا أكثر في هذا الموضوع وجدنا المدارس التاريخية الأوروبية تحمل ملامح شرقية متوارثة خاصة الفنون الهلينية وكذلك البيزنطية ، ولذلك يبقى السؤال عن مدى ما يستطيع هؤلاء أن يمنحوه لفن التصوير الهندي ؟

ولعل ذلك يذكرنا بالسلطان التركي محمد الثاني الذي استدعى المصور جتيلي بليني بلاتيني واثنين من مساعديه لعمل سلسلة من الصور له ، وفيما يبدو أن الفنانين الإيطاليين أقاموا إقامة مؤقتة في القسطنطينية وهذا واضح من بعض الموضوعات التصويرية .

وعلى أية حال فإن المدرستين الإيطالية والهندية قد تطورتا بطريقة متشابهة فكلاهما تطور من الرسم بالألوان المائية على الجدران ( الفريسكو ) إلى الصور المستقلة الكبيرة الحجم التي تعلق ، بالرغم من أن هذا التطور قد استغرق زمناً طويلاً نسبياً إلا أن هذا النوع من التطور حمل قدراً من التشابه بين المدرستين . وإذا تطلعنا إلى التاريخ الطويل للهند وخاصة منذ مطلع القرن السادس عشر ، نجد أن هذا العصر يمثل ظهور قوتين عظيمتين مختلفتين تماماً ، وفي اتجاهين متضادين تماماً ، وعلى الرغم من ذلك فقد أثرتا بشكل مباشر على معظم شبه القارة ، بل وتدرجياً على مستقبلها : ففي الحدود الشمالية الغربية كان المغول بزعامة

«بابر»، وفي الجنوب الغربي على حدود البحر نجد البرتغال ، خاصة بعد نزول فاسكو دا جاما إلى اليابسة الهندية - وبوصوله إلى الهند بدأت العلاقات المباشرة مع أوروبا .

والعلاقات الأوروبية الهندية كانت قائمة قبل وصول المراكب البرتغالية إلى كلكتا في عام ١٤٩٨م، فقد كانت هناك علاقات مباشرة بين الهند والغرب منذ زمن بعيد فكان طريق القوافل عبر إيران ، وطريق التجارة البحرية المزدهر مع تجار چوچورات ، ويبدو أن هناك نمطا من التبادل الفني بين البلدين، لكن هذه المراحل المبكرة لم تكن كافية لخلق تأثيرات متبادلة بين الفنون الأوروبية والفنون الشرقية ، إلا أن ظهور المصانع الأوروبية في كلكتا أعطى الصبغة الأوروبية للمنطقة ، ولم يكد يمضي وقت طويل قبل أن ينعكس ذلك على الفن الهندي .

وكان الإمبراطور المغولي « أكبر » من أكثر حكام الهند اهتماماً بالأعمال اليدوية للحرفيين الأوروبيين<sup>(١)</sup> ، وقد بدأ ذلك في الفترة الأولى من حكمه في عام ١٥٧٢ م حيث غزا چوچورات فتعرف على التجار البرتغاليين ، وتعلم شيئاً عنهم وعن شئونهم ويبدو أن الحاكم المغولي قد اندهش من معلوماتهم ، ويقال إنه في عام ١٥٧٧ م استدعى أحد الموظفين البرتغاليين للعمل في خدمته ولا تعنى هذه الحقيقة أن الأوروبيين لم يكونوا معروفين في المدن الهندية وذلك لأن عددا لا بأس به من اليونانيين وبعض الأوروبيين من الجنسيات الأخرى كانوا متشربين في أسواق اجرا ودلهي وكذلك في جنوب الهند . ومنذ ذلك الحين ازداد اهتمامه بالعقائد الدينية ليصبح أقرب إلى فكر الأوروبيين وليستطيع التعرف على الثقافة الغربية . وكان لهذا أثره في تطور التصوير المغولي ، إذ شغف أكبر بالصور الأوروبية ولا سيما الصور المطبوعة على الحجر أو المعدن فإذا هو يشير على فنانيه بدراساتها واستنساخها ومحاكاتها ، على ما نرى في صورة شخصية أوروبية مطبوعة ونرى النساء المسيحيات في خلفية الصورة ، كما تضم الهوامش رسوماً منقولة عن نظيرتها الأوروبية المطبوعة على الحجر<sup>(٢)</sup> .

وبدأت التأثيرات الأوروبية في الازدياد بوصول الإرساليات التبشيرية المسيحية ويتوالى قدومها بدأ ظهور النماذج الأولى المعروفة من الفن الغربي في الهند .

P. Brown : Op. Cit., P. 164 .

(١)

(٢) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، لوحة ٤١ .

(٣) المرجع السابق : لوحة ٤٢ ، ص ٨٧ .

ففى عام ١٥٠٧ م كان هناك فى جاوه أحد القساوسة ويدعى Arndld من لشبونة وكان فنانًا بارعًا وحرفيًا ماهرًا حيث قام بتصميم وبناء عدد من الكنائس المسيحية وزخرفتها بالتصاوير الدينية التى رسمها يديه .

أما عن النشاط الياسوعى فى الأجزاء الجنوبية من شبه القارة الهندية فقد تمثل فى مجموعة من الإبداعات الفنية الغربية التى كان يحملها هؤلاء الأوروبيون إلى هذه المناطق ، ويبدو أن بعضًا من هذه الأعمال الفنية قد وصل إلى «أكبر» وأراد أن يحصل على المزيد من هذه الأعمال ، فقام بتكليف أحد موظفى قصره ليذهب إلى منطقة جاوه لعمل بيان على نحو دقيق عن الفنون والصناعات التى تمارس هناك وبالإضافة إلى ذلك قام بتزويده بالاعتمادات المالية اللازمة ليشتري ويعقد صفقات مع الحرفيين المهرة لعمل بعض المنتجات . . ويبدو أن الإمبراطور كان سعيدًا للغاية من النتائج التى توصل إليها هذا المبعوث ، لكن الأهم من ذلك هو إحضار هذا الرجل عددًا من الأوروبيين ليقوموا بتنفيذ حرفتهم فى بلاط «المغولى العظيم» ولسوء الحظ نجد أن مابقى من تفاصيل عن نتائج البعثة التى أرسلها «أكبر» ضئيل للغاية وقد وصلتنا تحفة عبارة عن أرغن مثل الصندوق الكبير فى حجم رجل يلعب عليها وهو أوروبى ويجلس بداخلها . وقد استطاع أحد فناني البلاط تحويل الآلة إلى صورة رسمها للموسيقى Ploto مع حشد كبير من الحيوانات البرية التى ترقد حوله<sup>(١)</sup> .

ومن ناحية أخرى بدأ الآباء الياسوعيون فى إحضار نماذج من فن التصوير الأوروبى معهم إلى الهند وكانت معظم هذه التصاوير ذات موضوعات دينية مثل صور شخصية للقديسين ، وكان الإمبراطور يقبل بترحاب واضح هذه الهدايا ، وكانت هذه التصاوير مجالاً للمناقشات المستفيضة بين أعضاء البعثة التبشيرية وأكبر وكهنته ومن أعظم الهدايا التى قدمت للإمبراطور أكبر نسخة من الإنجيل نسخت فى ١٥٦١م - ٧٢م لقليل الثانى فى أسبانيا Plantyn Royal Palyglat Bible ، وتتألف هذه النسخة من ثمانية مجلدات ضخمة ووضحت بها رسوم من عمل فناني مدرسة Bucntin Matys . وقد قبل أكبر الهدية ووقع عليها ثم وضعها فى المكتبة الإمبراطورية حيث حفظت هناك خمس عشرة سنة ثم سلمت ثانية لآخر مبعوث ياسوعى أتى البلاط المغولى .



ويبدو أن فناني الإمبراطور قاموا بدراسة هذه التصاوير دراسة دقيقة ، وكانت هذه التصاوير ولاشك من العوامل التي تركت تأثيرها على مدرسة التصوير المغولية بالهند وذلك نتيجة اطلاع هؤلاء الفنانين عليها ، وخاصة فيما يتعلق بطريقة الفنان الأوروبي في تناول المنظر التصويري<sup>(١)</sup> . وبمرور الوقت بدأ هؤلاء الفنانون الهنود يقومون برسم موضوعات تصويرية على النمط الغربي وتقليداً له ، وخاصة الفنان Kassara الذي رسم ألوما كاملا لموضوعات مسيحية<sup>(٢)</sup> ، فور انتهائه من جمعها في ألبوم وقدمه للإمبراطور في عام ١٥٨٨م ، ولم تكن الصور ذات الموضوعات الدينية نادرة في أعمال المصورين الهنود أثناء حكم أكبر ، وزاد انتشارها والإقبال عليها في عهد الإمبراطور جهانجير . كما وصلتنا صور شخصية عديدة تمثل فيرجين ماري لكن خلفيتها هندية إحداها محفوظة في المكتبة البودلية O.A. 1716, 16 N ويتضح أنها منقولة عن الأصل الأوروبي . وقد يغالي الفنان فينقل الموضوعات الأوروبية المصورة كما هي ، مثلما نرى في لوحة زيارة العذراء مريم لليصابات<sup>(٣)</sup> . كما يحتفظ متحف واشنطن بالولايات المتحدة الأمريكية ببعض الصور المسيحية المرسومة من قبل فنانيين هنود ، ويلاحظ بها أن رموس القديسين لم تكن محاطة بهالات أو ملائكة كما كان الأمر في الفنون الفارسية والمغولية<sup>(٤)</sup> .

ومن المحتمل أن الإمبراطور المغولي «أكبر» قد حصل على تلك الصور الأصلية من تجار ووفود تدفقوا على المنطقة بأعداد متزايدة ، لذلك كان أمراً سهلاً للفنان أن يقلد اللوحة الجدارية المعلقة . ويبدو أن هذه الفترة قد شهدت بالفعل نوعاً من التدفق للصور الأوروبية على المنطقة<sup>(٥)</sup> ، ومن ثم أصبح اقتناء الصور الأوروبية تقليداً حيث كانت تعلق في بعض القاعات والأجنحة في قصور «أكبر» ، ثم تطور الأمر إلى قيام فنانيين أوروبيين بالعمل في الهند ومن هؤلاء الأب Aranha الذي كان عضواً في الإرساليات التبشيرية في ذلك الوقت في جاوه وبعد عودتهم من فتح بور سكري ، مات هذا الكاهن وحل محله مصور إنجليزي يدعى Jahn Storoy مع اثنين من الرحالة البرتغالي هما Leedes Newboce و Fitch Eldred في حوالي عام ١٥٨٣م<sup>(٦)</sup> .

P. Brown : Op. Cit., p. 167.

(١)

Ibid : P. 167.

(٢)

(٣) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، لوحة ٥٧ ص ١٠٨ .

P. Brown : Op. Cit., p. 168.

(٤)

Ibid : P 168 .

(٥)

Ibid, P. 169 .

(٦)



وعلى أية حال لم يكن المصورون البرتغاليون وبالمثل الإنجليز بعيدين عن عاصمة المغول ذلك لأنهم بإنجاز أعمال كثيرة في Goo لزخرفة الكنائس الجديدة وكذلك نسخ التصاوير الدينية ، وكلما طالت إقامة البعثة وازداد العمل بعثوا لطلب المزيد من الفنانين من أوروبا ، ومن هؤلاء فنان برتغالي التحق بالإرسالية الجزويتية الثالثة في لاهور وكان أول مصور أوروبي يصل إلى القصر المغولي ، وقام الإمبراطور «أكبر» بتكليفه برسم صور لمريم العذراء وذلك في حضور الإمبراطور ، وكان الإمبراطور معجباً بهذه الصورة<sup>(١)</sup> . ولابد أن هذه الأحداث أدت إلى ظهور تصاوير ذات أهمية ، ومن الصور التي تأثرت بهذا النمط من التصاوير الأوروبية ، صورة الإمبراطور المغولي جالساً في الوسط ومن حوله أبنائه<sup>(٢)</sup> ، ويلاحظ أن الألوان ذات طابع مبهج فخم فيما يتعلق بالإمبراطور وملابسه أما ألوان ملابس الأمراء والأشخاص المرافقين باللوحة فقد غلب عليها الألوان الزاهية المتنوعة .

ولاشك أن جزءاً من النجاح الذي حققه «أكبر» يرجع إلى تسامحه الديني ، فقد كان متفتح الذهن لا اعتراض له على أى عقيدة دينية أخرى . ولهذا أثره الكبير في تصوير المخطوطات المغولية خلال عهده ، فوجدناه يستعين بفنانين من مختلف الأديان يشرف عليهم أساتذة وفدوا إلى الهند من فارس . لذلك ضم بلاطه وبالتالي مرسومه عدداً من الياسوعيين البرتغاليين - كما رأينا من قبل - الذين بذلوا جهدهم كي يضموا الإمبراطور وحاشيته إلى المسيحية لكنهم لم يفلحوا . وكان غرض أكبر من ضم هؤلاء الياسوعيين إتاحة الفرصة للمناقشات الدينية التي كانت تدور في مجلسه ، ومن ثم انتقل أثر التصوير الأوروبي مثل اتباع قواعد المنظور وتقنية الظل والنور وهذا ما سيأتى دراسته لاحقاً . . .<sup>(٣)</sup> .

ولم يفقد الأباطرة المغول حماسهم للتصاوير الأوروبية ، وظل مثل هذا النوع من التصاوير تجذبهم بشدة وخاصة في أواخر حكم أكبر ، الذي كان يشجع بحماس قلدوم منتجات التصاوير الأوروبية بالإضافة إلى رعايته للفنانين الأوروبيين علاوة على أمره فنانى البلاط بنسخ وتقليد الصور الأوروبية التى بحودته ، بالإضافة إلى تأثر هؤلاء الفنانين الهنود بموضوعات هذه التصاوير وطريقة ترتيب الأشخاص فيها . ويشير المؤرخ الهندي المشهور «أبو الفضل» إلى أن تصاوير الفنانين الهنود يمكن وضعها جنباً إلى جنب الأعمال العجيبة للمصورين الأوروبيين الذين كان لهم شهرة عالمية عريضة .

(١) انظر الكتلوج : لوحة ٣٠ .

(٢) انظر الكتلوج : لوحة : ٣٥ .

(٣) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٠٧ .

وعلى الرغم من الاهتمام بالتأثيرات الأوروبية في عصر «أكبر» إلا أنها لم تبلغ حداً كبيراً مماثل العصور التالية عليه ذلك لأن الإمبراطور جهانجير ابن «أكبر» قد أظهر ميلاً أكثر من أيه إلى التصوير الأوروبية بصفة عامة والصورة الشخصية منها بصفة خاصة . .

ويبدو أن شغف جهانجير بالتصوير والفنون الأوروبية كان منذ فترة صباه ولذا نجده يعقد صداقات مع بعثة الجزويت ، ويتلقى منهم كثيراً من المعلومات عن الفنون الأوروبية وكذلك هدايا عبارة عن تصاوير شخصية ، ولما اعتلى الإمبراطور جهانجير العرش أطلق الفنان لشهيته المفتوحة للفنون الأوروبية بغير حدود ، ويبدو أن جهانجير كان مهتماً في بادئ الأمر بالصورة الدينية التي أحضرها هؤلاء الأوروبيون بأعداد كبيرة وخاصة القساوسة البرتغاليين ، ذلك لأن هؤلاء كانوا يستخدمون هذه الصور في تفسير بعض نصوص الإنجيل<sup>(١)</sup> . على أن الإنجليز عام ١٧١٥م قد أحضروا معهم كميات كبيرة من التصوير الدنيوية ، وكما ذكرنا قبلاً فإن أكبر كان لديه جزء من هذه التصوير .

ويذكر أن جهانجير أمر بتشيد حديقة على بحيرة Ana Sagar Loke ، شاهد المبعوث الإنجليزى Roe بها حجرات كثيرة ، كانت جدرانها مزخرفة بالتصوير المختلفة ، وعلى بعض الجدران نسخ مقلدة من صور الملوك فرنسيين وأمراء مسيحيين آخرين وقد استغل المبعوث الإنجليزى اهتمام جهانجير البالغ بالتصوير للحصول على ما يريده عن طريق إهداء الإمبراطور الأعمال الفنية الأوروبية المختلفة ، وكان Roe يكتب بين الحين والآخر لإنجلترا لإمداده بأشياء أخرى ملائمة لرغبات الإمبراطور مثل : الصور والملابس والإطارات التي توضع فيها هذه الصور<sup>(٢)</sup> .

وفي إحدى المنمنمات نرى جهانجير يتفرد بالحديث مع شيخ صوفي مهماً جانباً الملوك مثل السلطان التركي ، وملك إنجلترا جيمس الأول ( لوحة ٣٦ ) الذي وقف جانباً . وصورة الملك جيمس هذه مأخوذة من أصل إنجليزى صورة الفنان المصور الإنجليزى جون ده كريتز الذي كان المصور الخاص للبلاط الإنجليزى ، بعث بها ملك إنجلترا هدية إلى جهانجير حملها إليه السفير الإنجليزى سير توماس روى وكانت مذكرات هذا السفير من أهم المصادر التي كشفت كثيراً عن الحياة في الهند المغول وكان هذا السفير مفوضاً عن شركة الهند الشرقية لعقد الصفقات التجارية . ومن الطريف أن هذه الشركة أهدت إلى جهانجير هدايا لا

P. Brown : Op. Cit., P. 170 .

(١)

(٢) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١٢٦ .

تليق بمقامه الأمر الذي جعله يشعر أن هذه الشركة تعاني من فقر شديد ، ويذكر السفير أن جهانجير سأله متعجباً : هل بلغ الفقر بملك إنجلترا - تلك الدولة العظمى - إلى هذا الحد حتى يرسل معه مثل هذه الهدايا التافهة ؟؟ . ويمضي روى في حديثه فيقول إنه خلال خدمته بالهند كان كثيراً ما يلح على الحكومة الإنجليزية لإرسال هدايا ذات قيمة إلى الإمبراطور المغولي - اللوحات المصورة الشديدة الإتقان - وسرعان ما استجابت الحكومة الإنجليزية لطلب السفير فأرسلت ما أشار به ، فإذا جهانجير يعطيه كمكافأة له بورترية خاص به ليحمله معه السفير إلى إنجلترا<sup>(١)</sup> .

ويحكي أن السفير البريطاني روى حين أهدى لجهانجير في السادس من أغسطس ١٦١٦م صورة لمصور بريطاني ادعى أنه ليس في مقدور مصور مغولي أو هندي أن يحاكيه أجابه جهانجير مباهياً بمصوريه بأن من بينهم من يستطيع أن يحاكيها إلى حد لا يستطيع معه التفرقة بين الأصل وما أخذ عنه ، ولم يمتد الزمن طويلاً بعد قوله هذه فإذا جهانجير يقدم للسفير في مساء نفس اليوم صوراً خمساً لمصور من مصوري البلاط تحاكي هذه الصورة ، وتحدى السفير أن يميز بين صورته التي أهداها وتلك الصور فلم يستطع السفير أن يميز هذه عن تلك<sup>(٢)</sup> .

وفي أوائل عام ١٦١٧ م وصلت شحنة من المواد المختلفة لتقديمها للإمبراطور ، ومنحت الصناديق وأخرجت الصور ، فوجد روى نفسه - على الرغم من اتصافه بالذكاء - مرتبكاً وهو يفسر للمشاهد الشرقي المقصود بهذه الصور ومعناها خاصة تلك التي تعبر عن موضوعات أسطورية مثل قصة « فينوس والساثير Venus and a Satyre »<sup>(٣)</sup> .

ويبدو أن هذه المجموعة احتوت على تصاوير أخرى ذات موضوعات رمزية ، مثل هذا النوع من الصور كان يلقي فهماً بسيطاً في البلاط ، كما كان لدى روى مجموعات من التصاوير التي أرسلت كهدايا للإمبراطور المغولي والذي كتب عنها : « إن صوراً من كل هذه الأنواع ، كانت مطلوبة باستمرار ، وكانت موضوعاتها عبارة عن روايات وأساطير تاريخية مثل صورة لديانا وكانت من الحجم الكبير » . . كما حوت بعض هذه المجموعات صوراً شخصية لبعض أمراء الأسر الملكية الإنجليزية ووجهاء القوم في ذلك الوقت . والواقع أن الإمبراطور كان يحمل مثل هذه الصور معه أثناء سفره ، كما كان يخصص لها مكاناً لائقاً في

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٢٦ .

(٢) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٢٨ .

(٣) الساطير : إله من آلهة الغابات عند الأغريق P. Brown : Op. Cit., P. 171 .



الحجرة التي يجلس فيها ، واثنان من هذه الصور كانتا موجودتين في إطارات لائقة بها عرش جهانجير . كما كلف الإمبراطور نفسه بعض فنانى البلاط بعمل نسخ صغيرة لها وهكذا حولوها إلى تصاوير هندية ، مثال ذلك صورة شخصية للملكة إليزابيث محفوظة في المكتبة البودلية تحت رقم 76750 A - والملاحظ أن الفنان المغولي رسم الملكة كما لو كانت واقفة في شباك هندي<sup>(١)</sup> .

ويبدو أن جهانجير كان مغرمًا بالمعرفة وخاصة المعلومات عن الشعوب الأخرى وفنونها وخاصة فن التصوير ، ويتضح ذلك من محادثاته مع روى ، وكان يرافق روى فنان إنجليزي يدعى Hewes Robert Hyghes كان يسجل برسومه الأولية كل شيء يحيط به ، ويبدو أن جهانجير قد سمع عنه ، ورغب في رؤية هذه الرسوم الأوروبية ولكن يبدو أن الرسوم كانت بعيدة نسبيًا عن ذوق الإمبراطور فيما يتعلق بفن التصوير ولذلك لم يسأل جهانجير عنه مرة أخرى . لكن القصة تشير بشدة إلى رغبة الإمبراطور في أن يتعرف على رسام إنجليزي خاصة بعد أن شاهد إنتاج هذه المدرسة في اللوحات التي أحضرها له روى . ويبدو أنه نتيجة لشيوع رغبة جهانجير أن اندفع للمجيء بعض المغامرين مثل Stcal Richard وكان موظفًا من Bristol استطاع أن يجعل الشركة الشرقية الهندية تعينه في وظيفة عامة ، وأخذ معه العديد من الصناع والرسامين ليتمكن من جذب اهتمام الإمبراطور المغولي<sup>(٢)</sup> .

ويذكر روى في تقاريره أن Steel هذا أحضر معه رساما يدعى Hatfield كان بدوره ماهراً في صناعة الصور الشخصية وتزيينها ومن خلال هذا الرسام نجح Steel في الدخول إلى قصر الإمبراطور وكذلك إلى مرسمه حيث اعتاد جهانجير أن يجلس هناك ، ومن الصعب ملاحظة نتائج هذا التقارب ، كما أن هذا الفنان لم ترد عنه أخبار بعد ذلك .

وبصفة عامة كان جهانجير مهتمًا بكل هؤلاء الأوروبيين الذين لم تكن لديهم معلومات كبيرة في فن التصوير ، وعلى الرغم من تشجيعه لاستيراد الصور الأوروبية ، وأمره لفنانيه بعمل نسخ تقليدًا لها ، كما فعل أبوه «أكبر» ، إلا أنه كان يعتبر التصاوير المحلية شيئًا منفردًا . على أن التأثيرات الأوروبية ظلت تتزايد في الصور الشخصية المغولية خاصة صور الإمبراطور، لكن لايعنى هذا أن المصورين المغوليين استعملوا خصائص غربية أوروبية معينة ويدون وعى في أعمالهم بمعنى أنهم لم يكونوا على دراية « حقيقية » بالفنون الأوروبية ،

P. Brown : Op. Cit., P. 171 .

(١)

Ibid : P. 175 .

(٢)

لكن الواقع غير ذلك حيث تناول الفنان المغولي عناصر أوروبية بما ينم عن وعى شديد ولذلك نجد أن هذه العناصر قد امتزجت بطريقة طبيعية بأسلوبهم الخاص بهم ، ومن هنا جاء عمل هؤلاء الرسامين له شخصيته المستقلة كما سنرى فيما بعد عند دراسة تلك العناصر الأوروبية في التصاوير المغولية الهندية .

ويبدو أن التأثيرات الأوروبية زادت في عهد خليفته ، وهو الإمبراطور شاه جيهان ذلك أن الاتجاه نحو الفنون الأوروبية ظل سائداً في البلاط المغولي وهناك العديد من الأمثلة على استمرار هذا التأثير ، يتضح ذلك في صورة للإمبراطور ( لوحة ٤٥ ش ١١٢ ) حيث نلاحظ الأشكال المجنحة التي تشبه الملائكة سابحة في السحاب ، وهو تصميم مألوف في الفنون الأوروبية بكثرة وخاصة في تصاوير الحكام والقديسين . . كما حوت الصورة تأثيرات أوروبية أخرى نراها على الكرة الأرضية التي يقف عليها الإمبراطور ورسم بداخلها حيوانات يمثلان القوة والشجاعة وأشخاص على الجانبين كل هذه الرموز المرسومة تتطابق مع صور المسيح والعذراء .

وبصفة عامة فإن رعاية شاه جيهان للتصاوير كانت بإسلوب أكثر اعتدالاً من أسلافه ولم نسمع في أيامه عن حضور فنانيين أوروبيين للعمل في البلاط المغولي ويبدو أن مسألة نمو الفنون الغربية كانت تتغير مداً وجزراً في عصره ؛ لكن العناصر الغربية في التصوير المغولي أعلنت عن نفسها بوسائل أخرى . . على أية حال فإن نزعة التوجه إلى الثقافة الغربية كان أكثر وضوحاً عند حكام إيران<sup>(١)</sup> مثل شاه عباس الثاني ( ١٦٤٢م - ١٦٦٧م ) الذي أرسل من عاصمته مجموعة من الشباب للدراسة معارف متعددة في بعض مراكز التعليم في أوروبا . وكان من بين هؤلاء مصور وصل لتعلم فنون التصوير الأوروبية في مراسم روما ، ويبدو أن هذا الرسام قد اعتنق المسيحية هناك ، لدرجة أنه عند عودته أجبر على ترك فارس والتجأ إلى حماية المغول ومن المحتمل أن يكون هذا المصور هو محمد زمان الذي ترك صوراً عديدة لا تدع مجالاً للشك فيما يتعلق بأسلوبها الغربي ، وقد نسبها معظم مؤرخي الفن إلى هذا المصور الشاب ، والربط بين هذا والتأثيرات الأوروبية في فنه وتلقيه الحماية من الإمبراطور المغولي يفسر النمو المتزايد لهذه التأثيرات في التصوير الإسلامي في عهد شاه جيهان ، ويبدو أن تواجد محمد زمان في دلهي وتأثيره على من حوله من فنانيين ، أمر يمكن ملاحظته على بعض الصور الشخصية للإمبراطور والذي عمل تحت إشراف فقير الله خان ، فنلاحظ رسوم

P. Brown : Op. Cit., P. 177 .

(١)



الملائكة الطائرة في أمواج السحب، وآلوان الطيف والشمس المتوهجة والهالة<sup>(١)</sup> . . . إلى آخره من العناصر الأوروبية الداخلة على فن التصوير المغولي الهندي في تلك الفترة، والتي على الرغم من روعتها في بعض المناظر، إلا أنها لم ترق لتصل لمستوى رفائيل ومدرسته .

وأثناء حكم أورانجزيب كان الأمر غير مؤكد فيما يتعلق بالاهتمام بجلب الصور الأوروبية، ذلك لأن هذا الحاكم كان متحفظاً تجاه الفن ، وكان ينشر كراهيته له ، ومع ذلك فقد ظهر التأثير الأوروبي في صورة شخصية له وهو يجلس على عرشه ( لوحة ٥٩ ) . على أن هناك شواهد أخرى على استخدام الرسامين الأوروبيين وخاصة البرتغاليين لزخرفة القصور برسوم جدارية ، ويتضح ذلك في بعض الرسوم الجدارية في بيجبور ، وهذه الرسوم كانت ذات خصائص أوروبية واضحة بالرغم من صفاتها الرديئة<sup>(٢)</sup> .

وبسقوط البلاط المغولي في دلهي وانتقال السلطة إلى الراجات المحلية قسمت المدرسة المغولية إلى أجزاء ، ومع ذلك لم يختف التأثير الأوروبي إذ ظهرت بعض الصور الضعيفة المقلدة للصور الأوروبية والتي لا تستحق أن يطلق عليها اسم فن واستمرت الأحوال الفنية على هذا النحو مع بعض الاستثناءات من القرن الثامن عشر ، حيث وصل إلى الهند رسام إنجليزي اسمه Tilly Kettle ومكث أربع سنوات في كلكتا ويبدو أنه لم يخرج من هذه البلدة ثم تبعه كل من Hedges ، Zaffang ، Langereft ، وكلهم أتوا إلى الهند بالقرب من نهاية القرن الثامن عشر الميلادي ومارسوا فنهم في العديد من المدن الكبيرة وبوصولهم استمرت التأثيرات الأوروبية بين الفنانين الهنود الذين بدأوا في إنتاج تصاوير دينية ضخمة على القماش تظهر صوراً شخصية لنبلأ الهند ، وفي هذه المرحلة أصبح التصوير الهندي انعكاساً جامداً للتصوير الغربي الأوروبي .

#### عناصر وأيقونات أوروبية في الصور الشخصية المغولية الهندية :

قد حفلت التصاوير المغولية الهندية الخاصة بالأباطرة المغول بعناصر وأيقونات مستوحاة من التصاوير الغربية الموجودة على المنحوتات القلمنيكية والألمانية التي استطاع الأباطرة الحصول عليها عن طريق الإهداء والتبادل مع إرساليات الجوزويت الذين أرسلوا من قبل الملوك والأمراء الذين كانوا يحكمون في تلك الفترة . . فقام الفنانون المغول بفحصها

(١) انظر لوحات : ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٢ .

P. Brown : Op. Cit., P. 178.

(٢)

ودراستها ومحاولة تقليدها أو تكييفها حسب رغباتهم أو حتى الإيحاء بها في أعمالهم فانكب الفنانون على تلك المجلوبات الأوروبية بحماس واستيعاب تام لكل أيقونة جاءت بها محاولين نسخها بأسلوبهم الخاص دون تحميلها أى معانى وخاصة تلك التى كانت ذات مغزى دينى مثل ( الهالات - الملائكة - نماذج الكرة الأرضية .. ) ونقلوها للأعمال المغولية محافظين بشدة على تقاليدهم الهندية الموروثة دون المساس بها وهكذا تغير مغزى التصوير المغولى فى الهند .

وقد صار التأثير بالتصاوير الأوروبية فى اتجاهين : الأول وهو ما قمنا بالفعل بدراسته فى الأوراق السابقة وهو محاولة الفنانين نسخ وعمل صور مطابقة للأصل الأوروبي لإثبات جدارتهم وتمكنهم من القيام بمثل هذه الأعمال دون تمييزهم بأى حال من الأحوال عن الأصل الأوروبي الذى قام بتنفيذه الفنان الأوروبي ( لوحات ٣٦ ، ٧٨ ، ١٠٩ ) .

أما الاتجاه الثانى والذى نحن بصدد دراسته فهو عن العناصر والأيقونات التى نقلت بالفعل فى تصاوير الأباطرة المغول مما أضفى عليها بعضاً من الصبغة الأوروبية دون تحميلها أى معانى أو صبغها بالصبغة الدينية ، وفى نفس الوقت كانت واضحة بدون أية مواراة أو تحوير ولم يكن الهدف منها سوى إعطاء الحاكم صفة القوة والشجاعة ، فمثلاً تلك الملائكة رسمت كى تحرس الإمبراطور وتعينه على حماية عرشه وإمبراطوريته .

ومن هذه العناصر التى تكرر ظهورها فى التصاوير الهالات ، الملائكة ، رسوم الحيوان آكلة اللحوم ، العروش ، الظل والنور ، ميزان العدل ، المناظر الطبيعية ، المساحات الأرضية ، الكرة الأرضية ، قواعد المنظور والبعد الثالث ، وبعض قطع الأثاث والبسط والستائر والأواني الصغيرة .

#### أولاً : الهالات :

كانت الهالات من أقوى الملامح التى تحمل تأثيراً أوروبياً على التصاوير المغولية الهندية . تلك الهالة التى تحيط برأس الحاكم المغولى كانت فى حد ذاتها تشكل عنصراً زخرفياً ظهر فى فن التصوير الإسلامى منذ عصور مبكرة لتصل إلى التصوير الهندى ويبدو أن هذا العنصر الزخرفى والرمزى انتقل إلى أوروبا من آسيا ثم عاد ثانية إلى آسيا من أوروبا .. وقد سلك هذا العنصر الزخرفى فى طريق طويل ومعقد وربما يرجع أصل الهالات إلى

(١) انظر أيضاً : ثروت عكاشة ، سبق ذكره لوحات : ٤١ ، ٥٧ .

القرص الأوائل حيث ظهرت كهالة سماوية من النار وفي أحيان أخرى على شكل القرص المستدير . لكنها شوهدت لأول مرة في فن النحت الهندي المتأثر بالإغريق في الحدود الشمالية الغربية للهند ، وعلى وجه التحديد في المنطقة المعروفة باسم جندهارا Gandhara وذلك في بداية العصر المسيحي ، ومن هنا يبدو أن الفن البوذي قد أخذ هذه الدائرة المقدسة وظهرت خلف رؤوس الآلهة الهندية . ومع ذلك يسبق هذا الظهور رحيل هذا العنصر الزخرفي تجاه غرب آسيا ، ومن هنا اخترقت طريقها تجاه الفن البيزنطي في أوروبا .

وفي البداية لم يستخدم بكثرة في الفنون المسيحية ، ومن المحتمل أن البطء في استخدامها راجع إلى أصولها الوثنية ، وبمرور الوقت بدأ هذا التخوف من استخدامها يزول، ويصبح هذا العنصر الزخرفي الرمز المفضل للكنيسة المسيحية ليستخدم في كل عناصرها الفنية، وقد تزامن مع هذا الوقت ظهور الإسلام في القرن السابع الذي بدأ يتشرب في بلدان الشرق الأدنى . ولم تعرف الفنون الإسلامية المبكرة أى شكل من الرموز شأن الفن المسيحي . ويبدو أن استخدام بعض المصورين اليونانيين في بلاط الخلفاء العباسيين بالإضافة إلى رسم بعض الموضوعات المسيحية مثل صور القديسين المسيحيين وخاصة عند ترجمة الكتب البيزنطية المصورة . وبعد انتشار هذا العنصر الزخرفي في بلاد العراق ، انتقل إلى الفن التصويري الفارسي ، ثم ظهرت بعد ذلك في التصوير المغولية حتى القرن الرابع عشر . واستمرت بعد هذا التاريخ بدون توقف في التصوير الإيراني ، وباختفاء التأثيرات الغربية في فن التصوير الإيراني توقف المصورون الإيرانيون عند استعمال هذا العنصر الزخرفي ، وحلت محلها تأثيرات الشرق الأقصى ، ولذلك نجد ظهور الهالة في صور المدارس التيمورية أو الصفوية فيما عدا الصور الشخصية القليلة التي عملت لكبار رجال الدولة أو لبعض الشخصيات الإسلامية الدينية . وقد ظهرت الهالة هنا تشبه الوهج ووميض النار متخذة اللون الذهبي ، ولذلك كان أمراً طبيعياً أن يكون ظهور الهالة بسيطاً في التصوير المغولي المبكر ( لوحات ١ ، ٢ ، ٦ ، ٧ ) ، كما أن مصوري أكبر لم يستخدموا هذا العنصر الزخرفي بكثرة وربما كان ذلك بسبب عدم انتشاره في الفنون الإيرانية السابقة على الفن المغولي ( انظر لوحة ٨ ، ١٠ ، ١١ ) . وعلى الرغم من أن الهالة قد فقدت رمزيتها في الفنون الشرقية إلا أن الفنون الغربية استعملت هذا الرمز وبشكل كبير ، فقد استعملت الهالة في العصور الوسطى للدرجة أنها اعتبرت مسيحية المعنى والأصل ، وارتحلت مع الفنون المسيحية إلى أقصى الغرب الأوروبي ثم ظهرت في القرن السادس عشر الميلادي على يد



الآباء الياسوعية البرتغاليين لتبدأ رحلة العودة الطويلة تقريباً لأرض مولدها ، حيث إنها لم تظهر بوضوح في الصور المسيحية التي أحضرها هؤلاء الكهنة معهم للهند آملين في أن يكون مثل هذه الأعمال الفنية وسيلة لتبشير المغول العظام دينياً وقد أخذ جهانجير الرمز لا العقيدة وتمسك بالهالة كأسلوب ممتاز لتمييز الإمبراطور المغولي عند كل الآخرين ، وكان يعتقد تماماً في قدسية الملوك وقد رُمز إلى هذه الحالة عن طريق وضع الهالة على كل التماثيل الشخصية الخاصة به ، وكانت محجوزة على نحو تام في التصوير المغولي للحاكم المسيطر على الإمبراطور ولم يكن مسموحاً بها في الصور الشخصية لأفراد البيت الإمبراطوري وأكثر استخداماً بهذا الخصوص كانت لجهانجير حتى أنه بالمقارنة بصور أسلافه لا نجد لها على هذا النحو الذي ظهرت في عصره ، ويبدو أن الصور التي يظهر فيها أحد من أجداده وخلف رأسه هذه الهالة ربما كان استثناء نادراً وربما تكون الصورة نفسها قد عملت له في عصر لاحق أو أن الهالة قد أضيفت له فيما بعد ، على أية حال كان الهدف الأصلي من وجود هذه الهالة هو تمييز الإمبراطور المغولي عن غيره من أفراد البلاط ، كما أعطاهما جهانجير لأسلاف السابقين ، كما ظهر هو نفسه بعد وفاته في تماثيل عديدة ماسكاً صورة ينظر فيها بإعجاب للصورة الشخصية لآبيه ، ويلاحظ أن صورة الابن وكذلك الأب محاطة بهالة حول الرأس ( لوحة ٢٩ ) . هذا بالإضافة إلى العديد من الصور الشخصية لجهانجير والتي تمثلها واقعاً أو جالساً ويحيط برأسه هالة مضيئة مثل قرص الشمس ( لوحات ٢٣، ٢٥، ٢٦، ٢٧، ٣٢، ٣٤، ٣٦، ٣٧ ) وإذا انتقلنا لتماثيل شاه جيهان الشخصية وجدنا حرص فنانيه على رسم الهالة حول رأسه تعظيماً وتميزاً له (لوحات : ٤١، ٤٢، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٧، ٤٨، ٤٩) . ويلاحظ في اللوحة الأخيرة (لوحة ٤٩) أن الهالة رسمت حول رأس رجل الدين الذي صور معه على نفس الصفحة مقدماً له كرة العالم كما مد الإمبراطور شاه جيهان كلتا يديه ليتلقاها منه وكلها رموز يفهم منها إعطاء صفة الشرعية للإمبراطور الجالس على العرش لحكم البلاد .

كما رأينا الهالة نفسها فوق رموس الحكام اللاحقين أمثال أورانجزيب وداراشيكو (لوحات ٥٥، ٥٦، ٥٧، ٥٨، ٥٩، ٦٠، ٦٣) .. على أن هناك صورا لهنود ورجال دين مسلمين كانت تميز رموسهم بوضع أشكال مختلفة من الهالات ( لوحة ٤٩، ٧٩ ) ، وثمة صور لبعض حكام الأقاليم لاحقاً أمثال عادل شاه ( لوحة ٦٤ ) وكذلك بعض النبلاء والأمراء (لوحة ٦٥) .

## ثانياً : الملائكة :

أما العنصر الثاني الذي وجدناه بكثرة في تصاوير المدرسة المغولية الهندية فهو صور الملائكة المستوحى من التصاوير الأوروبية والتي كانت بالطبع تحمل لدى المصورين الأوروبيين مغزى دينياً ، لذا وجدنا لها في التصوير المغولي الهندي لها نفس الطابع الدينى حيث إنها رسمت لتعطي الإمبراطور المصور صفة الطهارة والنقاء الملائكى والرضا الإلهى عن حكمه وتدعيم سلطانه وإدارته للإمبراطورية .

ففى ( لوحة ٣٤ ) نرى جهانجير بادشاه ونجد فى أعلى اللوحة اثنين من الملائكة يحملان مظلة فوق رأسه وأمام كل واحد منها كمية كثيفة من السحاب ، ( لوحة ٣٥ ) ملاكان يحملان العرش الأوسط بدلاً من القوائم ، أما ( لوحة ٣٦ ) فقد رسم فيها أكثر من ملاك أحدهما يخبئ وجهه وآخر يمسك سهماً معوجاً فوق رأس جهانجير هذا بالإضافة إلى اثنين من الملائكة كأنهما يسندان قاعدة عرش الإمبراطور . وفى لوحة أخرى (لوحة ٣٧) نشاهد ملاكين يحملان نصف دائرة مزدوجة موزع عليها أسماء عائلة جهانجير الذى يتوسط اسمه نصف الدائرة وكأنها شجرة أنساب ، أما ( لوحة ٤٥ ) فنرى ثلاثة ملائكة الأوسط يحمل مظلة من النور ، والأيمن يحمل التاج الملكى أما المرسوم فى الجهة اليسرى فيحمل السيف الملكى ، والثلاثة يجتمعون يقدمون للإمبراطور إرشادات الحكم الدينى والدنيوى . (لوحة ٤٦) ملاكان يحملان التاج الملكى فوق رأس الإمبراطور لأعلى قليلاً وحولهم السحاب رسم بطريقة زخرفية ( لوحة ٥٢ ) وزعت الملائكة هنا بطريقة مختلفة ورغم رسمها موزعة داخل أفاريز فى السقف إلا إنها ترى واضحة للعين ، وبالطبع تعلى رأس الإمبراطور لحمايته ورعايته .

وبغیره من اللوحات التى حرص الفنان فيها أن يرسم الملائكة محقة فى السحاب أو تبدو خارجة منه لتقدم للإمبراطور رموز الحكم أو لتضع على رأسه تاج الإمبراطورية وبالطبع كلها قصد منها إعطاء شرعية للإمبراطور الحاكم ومساندته وتعظيمه فى الحكم والوقوف دائماً إلى جواره ليستمد منها القوة والنور الإلهى المكين ، وكما أسلفنا هو عنصر مأخوذ من التصاویر الأوروبية ذات المغزى الدينى (أشكال ٩٨ ، ٩٩ ، ١١٢).



### ثالثاً : الكرة الأرضية :

وهذا العنصر أيضاً يدل على مدى السلطات الواسعة الممنوحة للإمبراطور الحاكم وتطلعاته وطموحاته المستقبلية في أن يحكم العالم كله ويحكم قبضته عليه ويتضح ذلك من طريقة قبضته للنموذج الكروي بين يديه وضمها إلى صدره أو استلامه للنموذج بكلتا يديه من أحد أسلاف السابقين وفي ( لوحة ٢٧ ) نرى جهانجير وهو يحمل بيده اليمنى نموذجاً لكرة العالم الأرضية ، كذلك نرى ( لوحة ٢٨ ) الإمبراطور واقفاً على كرة أرضية مثبتة في مدار دائري يرتفع على رجلين واقفين على سمكة ضخمة يقف عليها حيوان وقد رسمت بداخلها أشكال مختلفة وفي ( لوحة ٢٩ ) جهانجير يحمل صورة لأبيه أكبر نراه فيها محتضناً نموذجاً لكرة أرضية تحمل كتابات وكأن جهانجير يثبت للعالم شرعية حكمه من بعد أبيه لذلك نراه حاملاً صورة لأبيه الذي يضم بين يديه نموذجاً للكرة الأرضية . أما ( لوحة ٣١ ) فنشاهد في الصورة العلوية جهانجير يحتضن بيده اليمنى نموذجاً للكرة الأرضية وفي ( لوحة ٤٥ ) نرى الإمبراطور شاه جيهان واقفاً على نموذج ضخم لكرة أرضية رسم بداخلها أشخاص على الجانبين يتوسطها ميزان العدل وحيوانان مفترسان متواجهان في المقدمة . وهذه اللوحة لها دلالة واضحة حيث يدوس الإمبراطور بقدميه على العالم أجمع ويخضع هؤلاء الأشخاص المرسومين ويحكمهم بالعدل والميزان ويستمد قوته من الحيوانات المفترسة وكلها إشارات وعلامات تدل على القوة والسلطان وإحكام القبضة الملكية على العالم بأسره . أيضاً نجد ( لوحة ٤٦ ) تؤدي نفس المعنى حيث نرى الإمبراطور واقفاً على الكرة الأرضية التي رسم بداخلها حيوانان متقابلان من ناحية الرأس كما ركع أمام قدميه رجل دين يمسك بين يديه نموذجاً مصغراً لكرة أرضية بينما فتح الإمبراطور كلتا يديه ليأخذها منه وكأنه لم يكتف بالجزء الذي يقف عليه فقط بل يتطلع إلى مزيد من السيطرة على أجزاء أخرى من العالم . أما ( لوحة ٧٩ ) فتصور رجل الدين ( معين الدين خشتي ) الذي يمسك بكلتا يديه نموذجاً لكرة أرضية تحمل كتابات علق في أعلاها تاج ملكي تخرج منه ريشة لأعلى ويهم بتقديمها للإمبراطور الذي رسم على الصفحة المقابلة ( لوحة ٢٧ ) .

## رابعاً : رسم الحيوانات الضخمة :

من العناصر الغريبة والدخيلة على فن التصوير المغولي الهندي والتي تتكرر بكثرة رسوم تلك الحيوانات الضخمة والتي تمثل الإمبراطور واقفاً عليها أو واضعاً إحدى قدميه على جسدها وفي أحيان أخرى كانت ترسم بركة كالجبال بالقرب من مقعده ، كل ذلك للدلالة على قوة الإمبراطور التي يستمد منها تلك الحيوانات وحتى لا يستهان به وبشجاعته وإقدامه على المخاطر . . وربما كانت تمثل أنواعاً معينة من الحيوانات التي يحبها الإمبراطور أو يقبل على صيدها واقتنائها في قصره ولذلك أحب أن يراها مصورة بجواره أو تحت قدميه تأكيداً لخضوعها له والامتثال لأوامره وطاعته .

ففى ( لوحة ٢٨ ) نرى سمكة ضخمة يرتكز عليها قائما مدار الكرة الأرضية كما يقف على ظهرها ثور ضخم وفى ( لوحة ٤٥ ) رسم الفنان ثورا وجملا داخل نموذج الكرة الأرضية، أما ( لوحة ٤٦ ) فنرى فيها ثورا وجملا أيضا داخل نموذج الكرة الأرضية التي يقف عليها الإمبراطور وتكرر الحيوانات فى اللوحتين إنما يدل على إعجاب الإمبراطور بهما والتأكيد على رسمهما مصاحبين له فى اللوحة داخل نموذج الكرة الأرضية ليستمد منها القوة والشجاعة . . وفى لوحة ( ٥٢ ) نرى أسدا وثورا متواجهين مرسومين على الجهة السفلية من جدار العرش الذى يجلس عليه الإمبراطور .

## خامساً : ميزان العدل :

الميزان من العناصر غير المسبوق تصويرها فى العصور السابقة فى تلك المنطقة - وربما يرجع أصولها إلى العصور الفرعونية حيث كان المصريون القدماء يزنون أعمال المتوفى بوضع قلبه فى إحدى كفتى الميزان بينما تحتل الكفة الأخرى الريشة الممثلة للربة ماعت فى احتفال رسمى يحضره الإله (اوزيريس) أما القاضى الأعظم ( رع ) ويجلس أمامه الاثنان والأربعون مستشاراً كما يشرف على هذا الاحتفال ( تحوت ) الذى يقوم بتلوين النتيجة طبقاً لاعتراف المتوفى . هذا المنظر رأيناه كثيراً فى الدولة الحديثة وما بعدها فى كثير من مخطوطات البردى لكتاب الموتى حيث إنه يمثل أقدم عناصر الفكر الدينى المصرى وانتقلت الفكرة من عصر لآخر حتى وجدناها فى التصوير المغولي الهندي ففى ( لوحة ٣٨ ، شكل ١١٢ ) رسم على شريط أو الحبل الذى وزع عليه الفنان مجموعة من الأجراس ميزان كتب بين كفتيه نقوش ونجده فى المنطقة المتوسطة التى تصل بين الكرة الأرضية والعمود المعلق عليه رأس الحبشى

الذى يصوب تجاهه الإمبراطور سهامه ودلالة رسم الميزان هنا واضحة وتدل على شرعية حكم الإمبراطور بالشروع فى قتل الحبشى تنفيذاً للحكم العادل والقانونى . كما نرى فى (لوحة ٤٥) ميزانا مرسوماً وسط نموذج الكرة الأرضية لأعلى بين مجموعتين من الأشخاص المرسومين على جانبي الكرة ويعلو رأس الحيوانين المرسومين وسط الكرة وهذا يدل على أن الإمبراطور يحكم بالعدل والميزان . أما هنا فى ( لوحة ٥٢ ) رُسم الميزان على جدار العرش الذى يجلس أعلاه الإمبراطور بينما وقف على جانبي الميزان رجلان أحدهما ممسك سيفاً والآخر نموذجاً للكرة الأرضية ، وربما قصد من المنظر المرسوم أن يكون الإمبراطور جالساً فى جلسة محاكمة للفصل فى نزاع بين الأشخاص الواقفين من حوله وبالطبع رسم الميزان رمزاً للعدل والقضاء والحكم التزيه الذى سيحكم به الإمبراطور .

#### سائلاً : المناظر الطبيعية :

أخذ الفنانون الهنود العناية بالطبيعة ومناظرها الخلابة من الصينيين ومع النصف الثانى من القرن السادس عشر رأينا خلفيات تصاوير المدارس الهندية المختلفة تمتلئ بالأعشاب المتكاثفة والزهور الياقة والأشجار المورقة المثمرة التى تغلب عليها التزعة الشكلية<sup>(١)</sup> . وانتقل هذا الأمر وانتشر فى أنحاء الهند بين الفنانين الهنود والمغول فجاء أسلوب المدرسة المغولية الهندية مشابهاً لأسلوب مدرسة الإمبراطور أكبر المغولى ، ولم يكف مصوروه بالأساليب الهندية فقط بل وجدته فى عصره أثر التصوير الأوروبى وخاصة فى المناظر الطبيعية التى نراها تملأ خلفيات التصاوير المغولية يحاكون بها الصور الأوروبية وفى أحيان أخرى كانت تلك المناظر تنقل كما هى مصورة فى الموضوعات الأوروبية ففى (لوحتى ٤، ٥) نرى المناظر الطبيعية تحيط بالإمبراطور المرسوم ويلاحظ مدى الدقة فى التعبير عن تلك المناظر التى حوت أشجاراً وأفرع نباتية وأعشاباً أرضية كثيفة وجداول للمياه . أما ( لوحة ١٢ ) رسم الفنان فرعى الشجر اللذين أحاطا بالإمبراطور بدقة وإتقان وخاصة الأوراق المحيطة بالفرع والزهور الرقيقة الموزعة عليه . ( لوحة ١٨ ) يحيط بالإمبراطور منظر طبيعى خلاب وهو جالس فى حديقة القصر ثم المرتفعات التى تبدو على المدى البعيد من اللوحة . أما (لوحة ٣٤) فنرى فيها الخلفية الجميلة البسيطة التى تألفت من السماء يعلوها السحاب

(١) بوزنر ، جورج وآخرين : معجم الحضارة المصرية القديمة . ترجمة أمين سلامة ، مراجعة سيد توفيق ، القاهرة ١٩٩٦ ، ص ٣٦١ - ٣٦٢ .

(٢) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٩٠ ، لوحات : ٢ ، ٣ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ، ١٢ .



الكثيف الذي يخرج منه ملاكان يحملان مظلة تركزت فوق رأس الإمبراطور رغم ارتفاعها وبعدها عن رأس الإمبراطور ( لوحة ١٠٨ ) نرى بها خلفية معمارية فتح فيها شباك مستطيل ظهر من خلفه نوع من الأشجار والأفرع الرقيقة الموزع عليها ورود جميلة وكلها من أنواع النباتات والأشجار المعروفة في أوروبا . وفى ( لوحة ٥٤ ) نرى منظر الحديقة يجلس وسطها الإمبراطور في أوروبا . وفى ( لوحة ٥٤ ) نرى منظر الحديقة يجلس وسطها الإمبراطور مع رفاقه وأتباعه وتحيط به الخضرة من كل جانب مؤلفة منظرًا طبيعيًا خلابًا . أما ( لوحة ٦٤ ) فيبدو بها منظر السماء الزرقاء التى تكسوها بعض الحمرة وقت غروب الشمس واختفائها فى السماء بينما يحاول القمر الظهور بين السحاب محدثًا بضوئه زرقة السماء الصافية وكأنها أزهار تسبح وسط الفضاء ، أما المساحات الأرضية فقد تنوعت بين الخضرة وزرقة المياه التى تجرى وسط الحقول الخضراء كل ذلك يشكل منظرًا جميلًا طبيعيًا أما (لوحات ٨٢، ٨٣، ٨٤) فهى لمناظر طبيعية هادئة تتناسب مع إيقاع موضوع اللوحة التى تمثل جلسات لرجال الدين والزهد والتقشف .

#### سابعاً: الظل والنور:

بدأت تظهر تقنية الظل والنور<sup>(١)</sup> المأخوذة بوضوح من عناصر التصوير الأوروبى بكثرة ووضوح فى عصر الإمبراطور «أكبر» ، وكانت هذه التقنية تساعد على تجسيم الأشكال وإظهارها بوضوح بدلاً من استخدام التجريدات الخارجية مما زاد من واقعية الصور وطبيعتها .

ففى ( لوحة ١١ ) نرى الإمبراطور يقف فى مكان خال روعى فيه التناغم بين الظل والنور فقد قام الفنان بتقييم الجزء العلوى من الصورة وكذلك المقدمة بينما ترك الوسط باللون الفاتح . أما ( لوحة ١٢ ) فقد راعى الفنان فيها الهدوء والرقّة وإظهار الخلفية بلون فاتح بما يوحي بجو الهدوء والسكينة الذى يعين على القراءة والاطلاع كما هو واضح من الصورة . ( لوحة ١٩ ) من الملاحظ فى هذه اللوحة أو الفنان أكد على وقوع الموضوع فى المساء أو عند دخول الليل ويتضح ذلك من القمر الذى يبدو مكتملاً فى السماء ويكمله هذه الليلة القمرية ضوء المصباح الذى يتوسط اللوحة من أعلى بينما جلس الجميع يتحاورون على ضوئيهما الساطع ( لوحة ٤٥ ) يتباين الظل والنور فى هذه اللوحة بين الخلفية التى يقف أمامها الإمبراطور حيث أعطى لها الفنان اللون الغامق نسيباً عن الخلفية التى فى أعلى

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٠٧ .

الصورة المحيطة «بالملائكة» حيث تدرجت من الفاتح المضيء إلى لون السحب الكثيفة التي ينبثق منها الملائكة .

وفي ( لوحة ٤٩ ) أيضاً يتباين هنا الظل والنور فحيث يقف الإمبراطور والشيخ أضاف الفنان اللون الغامق جداً بينما كلما اتجهنا لأعلى تفتح اللون وازداد ضوءاً حتى نصل لأقصى اللوحة من أعلى فيبدو السحاب الكثيف .

أما ( لوحة ٦٤ ) أيضاً أبدع الفنان في توضيح غروب الشمس التي أخفاها واستعاض عنها بخطوط حمراء يتخللها اللون الذهبي للشمس التي اختفت من وراء تلك الخطوط الحمراء بينما السماء صافية اللون والمروج الخضراء تملأ اللوحة من أسفل ( لوحة ٩٥ ) منظر ليلي أو ربما في فصل الشتاء حيث راعى الفنان إظهار الظل والنور في أرضية الصورة الجالس عليها الأشخاص بينما الخلفية ملاءها باللون الفاتح الذي زاد ضوءاً على المدى البعيد مما أعطى اللوحة نقاءً ووضوحاً وعمق ذلك الملابس الفاتحة اللون التي يرتديها الأشخاص .

#### ثامناً: العروش:

من أكثر العناصر الزخرفية التي تحمل تأثيرات متبادلة مع الغرب والتي كانت واضحة بشكل كبير في القرن السابع عشر ، وبدراسة بعض التفاصيل في تصاوير شخصية نرى العرش<sup>(١)</sup> الذي كان يجلس عليه الإمبراطور جهانجير ( لوحة ٤٧ ) والذي كان مقدماً له من زوجته نورجيهان ( اعتماد الدولة ) وقد كتب الإمبراطور نفسه واصفاً العرش « إن هذا العرش من الذهب والفضة وهو مزين ومزخرف ويقوم على قوائم على هيئة ثور ، وتم إنجازه بواسطة أحد الفنانين الأوروبيين ويسمى Hunarmand<sup>(٢)</sup> ، ولم يكن لهذا الرجل منافس في فنون الصياغة والمجوهرات ، ولذا صنع هذا العرش بمهارة فائقة وكان ضمن مكافأته التي منحه إياها الإمبراطور حصان وفيل » .

P. Brown : Op. Cit., P. 171 .

(١)

(٢) يبدو أن هذا الاسم فارسي بمعنى الماهر أو البارع وقد كان اسم هذا الفنان Hiriart وبعدما أطلق الرجل على نفسه اسم Hiri and of Bardeaus ومن المحتمل أن جهانجير لم يجد معنى لكلمة Hiriart فحولها إلى Humormand وهي كلمة فارسية تعني البارع أو الماهر وعلى أية حال فإن صناعته لهذا العرش كانت عملاً كبيراً غير عادي ، وبصفة عامة كانت تفاصيل هذا العرش تحمل التأثير الإيطالي أكثر من اللامع الهندية .

انظر : P. Brown : Op. Cit., P. 172



وهناك لوحات أخرى عديدة اشتملت على رسوم لعروش فخمة وضخمة فترى في (اللوحه ٢ ، ٧) الكرسي الضخم الذي يجلس عليه الإمبراطور ذا الظهر الضخم المزخرف ويستند على وسادة كبيرة الحجم مغطاة بقماش مزين بزخارف وألوان متناسقة ، أما الأرجل التي تحمل العرش فتميزت بضخامتها وارتكازها على الأرض .

أما في ( اللوحات ١٧، ١٨، ١٩، ٢٠، ٢١، ٥١، ٥٢، ٥٤ ) فتميز العرش فيها بأنها أقيمت أو نصبت في الخلاء حيث التف الأشخاص حول إمبراطورهم الجالس على العرش الذي يعلو نسبياً عن المكان الواقفين أو الجالسين عليه ، كما يعلو هذا مظلة تتسع باتساعه اتخذت أشكالاً جميلة تدلت منها شرائيب اتخذت ألواناً مختلفة .

أما ( لوحة ٣٥ ) نلاحظ بها ثلاثة عروش منفصلة المقاعد بينما اجتمعت كلها تحت مظلة واحدة تنقسم إلى ثلاثة أجزاء ترتبط ببعضها البعض . وتميزت العروش ومقاعدتها بالضخامة وكثرة الزخارف المحفورة والمطعمة باللالكي والأحجار الكريمة أما العرش الأوسط فتحمله قوائم على هيئة ملاك ، كما وضع الفنان أمام كل مقعد منضدة أو كرسي صغير كي يستعمله الإمبراطور كدرج للصعود عليه وتقريب المسافة وسهولة الجلوس ، وفي ( لوحة ٣٦ ) نوع من المقاعد يختلف إلى حد كبير عما سبق حيث إنه مستدير كما أن مسنده الخلفي أيضاً مستدير استدارة ضخمة على هيئة هالة كثيرة مشقة قوائمها الشمس والقمر وترمز إلى اسم الإمبراطور ( نور الدين ) ، وتحت العرش الجالس عليه الإمبراطور والذي طُعمت أطرافه الدائرية برسوم محفورة ليست باللالكي والجواهر ذات الألوان المتعددة وتحت القاعدة ساعة زمنية ترتكز على سجادة إيطالية مزخرفة بزخارف جروتسكية Grotesque<sup>(١)</sup> ، وعلى القاعد السفلية المرتكزة على الأرض نرى ملكين يخطان على الساعة الزمنية نقشا يقرأ « مد الله في عمرك أيها الشاه إلى أن تبلغ ألف عام » وإلى الخلف منها منضدة يحملها شكل خرافي حتى يرتقى عليها الإمبراطور ليعتلى العرش ، أما القوائم فعبارة عن شرائط رفيعة متداخلة مع بعضها على هيئة جديلة واسعة .

(١) Grotesque أسلوب تصويري وجد متروكاً على جدران الكهوف وفي أطلال المباني الرومانية القديمة ، ولذلك فهي مشتقة من كلمة grotta الإيطالية التي تعني الكهف . وهو فن زخرفي يتميز بتصوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت إلى الواقع بصلة ، وتكون عادة متشابكة أشكال نباتية وزهور وثمار وأكاليل أو ما شابه في تكوينات شاذة وعجبية .

ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٢٦ ، لوحة : ٢٤ ص ٦٥ .

وفي ( لوحة ٢٧ ) تمثل عرشاً يشبه الكنية ( الصوفة ) الواسعة يجلس عليها الإمبراطور وضيغه وهي بسيطة في زخارفها وألوانها الرقيقة ، كما أنها خالية من الظهر الذي استبدل (بوسادتين) ضخمتين كي يستند عليها الإمبراطور وضيغه .



الم - ٩٩٩





## المصورون

كان موضوع التصوير الهندي مجالاً خصباً واسعاً للعديد من الكتب التي تناولت هذا الموضوع بصفة عامة ، وقد ركزت معظمها على المدرسة المغولية الهندية التي ازدهرت في شمالي الهند منذ النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي وحتى منتصف القرن التاسع عشر الميلادي .

والقليل من تلك الدراسات التي حاولت الربط بين رعاية الفن والفنانين المسلمين والهنود على حد سواء . وبين تلك النهضة الفنية الشاملة المثمرة التي أصبحت اليوم ملموسة وممتشرة في معظم أنحاء العالم ، فأصبحت الرابطة بين الأعمال التصويرية وبصفة خاصة الصور الشخصية لا يمكن تجزيئها أو إبعادها عن فنانين نابغين ارتبطت أسماؤهم وشهرتهم بأباطرة العصر المغولي في الهند في أوج ازدهاره ونهضته ونخص منهم : أكبر وجهانجير وشاه جيهان وهم الذين ارتبطت أسماؤهم بالعصر الذهبي لفن التصوير الهندي .

فقد قام الإمبراطور همايون باستدعاء المصورين الصفويين عبد الصمد ومير سيد علي كي يلتحقوا ببلاطه منذ أن كان في كابول ثم بعد أن استرد عرشه في الهند . وعندما أسست المراسم الملكية (كتاب خانة) في عهد أكبر طلب منهما أن يترأسا الورشة الفنية ويقوما بتدريب وتعليم مصوري المركز الأقل خبرة ودراية بالأساليب الفارسية الصفوية ، بل وطلب منهم فيما بعد أن يتحرروا من الأساليب الفارسية والهندية لترجم إلى أساليب خاصة بالمدرسة المغولية الهندية وأعمالاً تعكس شخصياتهم وذاتهم .

ولم يكتف الإمبراطور أكبر بذلك ، بل كان يرشدهم ويشرف عليهم بنفسه ، فذكر أبو الفضل «أن أعمالهم كانت تعرض عليه أسبوعياً كي يدلي برأيه فيها ويحدد بناد على ذلك مكافأتهم طبقاً للمهارة والإتقان في العمل»<sup>(١)</sup> .

وكان أكبر يتابع باستمرار أعمالهم ويلاحظ مدى التفوق الذي وصل إليه كل مصور ، فاستطاع بحسه الفني أن يلاحظ عبقرية الفنان الهندي داسوانس الذي بدأ متواضعاً صغيراً في الفن وسرعان ما أحرز تقدماً ملحوظاً لاحظته راعى الفن<sup>(٢)</sup> .

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٠٧ .

(٢) المرجع نفسه : ص ٨٢ .

ولم يكن يكفي بالفنانين المشاهير أو الموجودين بالفعل في الرسم الملكي فكان يشجع كل من يريد الالتحاق بالرسم حتى ولو كانوا أقل خبرة أو من صغار الفنانين ، فكان يعهد إليهم بتنفيذ الأعمال الثانوية أو يقومون بمساعدة المصورين الأقدم بوضع الألوان أو غيره من الأعمال المساعدة لإتمام الصورة . وهذا أدى بالطبع إلى سرعة إنجاز العمل وإيجاد تخصصات مختلفة مجتمعة في العمل الفني الواحد . فبعضهم تخصص وبرز في رسم المناظر الطبيعية وآخرون في المعارك الحربية ، والبعض الآخر في مناظر البلاط . . . إلى أن أصبح هناك المتخصصون في رسم الصورة الشخصية بما تتطلب من مهارة ودقة فائقة .

هذا الجو الفني العظيم أدى إلى التنافس واكتساب المهارات الدقيقة ، وأيضاً امتزاج الأساليب القديمة التي أرساها الأساتذة مير سيد علي وعبد الصمد بالأساليب الموروثة الهندية والتيمورية .

وكان «أكبر» يفضل أن يرى اسم كل فنان مطبوعاً على ما قام به من عمل فني بالحروف العربية والفارسية ، لذا التحق بالرسم الملكي إضافة إلى الفنانين والمزوقين والمذهبيين كثير من الخطاطين والموظفين الإداريين الذين أعطيت لهم التعليمات والتوجيهات الدقيقة التي تفيد كتابة أسماء هؤلاء الفنانين بالأحرف العربية والفارسية بدقة وفي أماكن بارزة يسهل منها التعرف على أسمائهم والأعمال التي قاموا بتنفيذها . فمثلاً عمل حسين نقاش وتصوير بسوان . . . . هذا يعنى أن الذى قام برسم تراكيب الصورة هو بسوان ، أما التلوين والنقش فهو من عمل حسين نقاش . وقد قصد من هذا تحديد الرواتب والمكافآت طبقاً لما قام به كل فنان . ومن الغريب أن هؤلاء الخطاطين والموظفين كثيراً ما كانوا يخطئون في عملية تسجيل الأسماء ، أو كتابة الأحرف وترتيبها ، أو في هجاء الأسماء ، أو في وضعها في أماكن غير بارزة ، فضاعت بذلك حقوق كثير من الفنانين المعروفين بتفوقهم وكثرة إنتاجهم .

وأدى تدوين تلك الأسماء إلى التعرف على شخصيات الكثير من الفنانين ومعرفة جنسياتهم وديانتهم أو تحولهم واعتناقهم الإسلام ليسهل لهم التعامل والتقرب للأباطرة مثل اسم (إبراهيم قابار) . . . . كذلك دلت أسماؤهم على أصولهم الجغرافية والأقاليم التي وفدوا منها مثل : حيدر كشميرى، إبراهيم لاهورى . . . وربما كان انضمامهم للمراسم الملكية عن طريق انتمائهم للجيش الملكية التابعة لمقاطعتهم ونتيجة لحاجة المراسم الملكية لفنانين يقومون بتسجيل وتوضيح المخطوطات المرتبطة بأحداث العصر ، أدى إلى ازدياد الطلب والحاجة لرسامين جدد باستمرار لملاحقة العمل . كان هؤلاء الرسامون بالطبع يتمتعون

للمدارس الفنية المحلية الهندية لذلك كانت أعمالهم محددة بأطر من العادات والتقاليد الموروثة المحافظة مع محاولات للتجديد والتطوير لذا تميز فنهم بالأصالة المتطورة النشطة .

وكان جهانجير على العكس من أبيه ، بمعنى أنه في عهد أكبر وأبنا كبار وصغار الفنانين يلتحقون بالعمل في المراسم الملكية بتشجيع من الإمبراطور شخصياً ، بينما أقصى جهانجير بمجرد اعتلائه العرش الكثير منهم بمجرد شعوره بأنهم أصبحوا غير قادرين على تحقيق التفوق والامتياز في أعمالهم ، وأنهم استفذوا الكثير من أساليبهم الفنية ، ولم يحتفظ سوى بعدد قليل منهم وهم ممن يتميزون بالقدرة على الابتكار والأكثر مهارة .

وكثيراً ما تباهى الإمبراطور جهانجير بمعرفته ودرايته بالتصوير بل كان لديه حس فني مرهف حيث كتب في مذكراته أنه بإمكانه تمييز عمل فنان عن آخر حتى في التصوير الواحدة<sup>(١)</sup> .

علاوة على ذلك كان يمنح لفنانيه ألقاباً فنية عرفوا واشتهروا بها داخل المراسم ، كما نقشت تلك الألقاب على تصاويرهم الفنية الرائعة . فأطلق على أبي الحسن الذي كان أفضل من يقوم بتصوير الأباطرة شخصياً تصويراً دقيقاً محكماً لقب «نادر الزمان» . أما منصور الذي برع في تصوير الحيوانات والطيور والنباتات فقد سماه «نادر العصر» .

كما حث جهانجير رسامييه الذين برع معظمهم في الصور الشخصية أن يقوموا بعمل تصاوير شخصية لأنفسهم أو يقوم كل واحد منهم برسم زميله . وقد احتفظت مكتبة جولستان الملكية بطهران بمرقع ملكي حفظت به تصاوير شخصية للمصورين أبو الحسن ، منصور ، بسنداس ، جوفردهان ، ودوليت . هذا بالإضافة إلى تصاوير شخصية لخطاطين مزوقين ونقاشين<sup>(٢)</sup> .

ولم يكن الإمبراطور شاه جيهان أقل من أبيه وجده اهتماماً بفن التصوير ، وإن قلت إلى حد ما العلاقات الوطيدة التي ربطت بن شاه نجير ورسامي قصره في عصر خليفته شاه جيهان الذي وجه اهتمامه لكل حقول الفن ويصفه خاصة العمارة الإسلامية التي شهدت تفوقاً وتميزاً غير مسبوق وليس له مثيل من قبل<sup>(٣)</sup> .

(١) ثروت عكاشة : المرجع السابق ، ص ١٢٨ .

(٢) الكتالوج ، لوحة ٨٨ ، ٨٩ ، ٩٠ .

P. Brown : Op. Cit., p. 87.

(٣)

ومما يؤخذ على عصر شاه جيهان أن التصوير الشخصى لم يعد مقصوراً على الأباطرة والأمراء والنبلاء ، بل انتشرت هذه العادة لتشمل كافة طبقات الشعب ، كما انتقل إلى المقاطعات حيث استخدم الحكام الفنانين والحرفيين لرسم بورتريهات لترين جدران قصورهم ، كما استطاع الكتاب أن يستخدموا العديد من الفنانين لتوضيح كتبهم بالصور . وبذلك تميز عصر شاه جيهان بالتصوير الشعبى الذى شمل كل طبقات الشعب ، ففقد بذلك جودته وتميزه ومن قبل كل شيء الرعاية والحس المرفه وغيره من عناية فنية كان يمنحها الأباطرة للفن والفنانين .

وقد استطاع أبو الفضل أن يضع قائمة لأبرز المصورين فى العصر المغولى الهندى ، لكن من الصعوبة بمكان أن تربط هؤلاء الفنانين بفترة زمنية أو بمعنى آخر بإمبراطور دون الآخر . لكن نتكلم على مصورى العصر أو المدرسة المغولية الهندية ككل . فقد حرص الفنان المغولى الهندى وتفانى من أجل تلبية الرغبات والأوامر الملكية وفى المقابل يتلقون المديح والمنح والمكافآت المالية المجزية التى تتناسب مع ما قاموا به من مجهود وإبداع ، وضمت قائمة أبو الفضل سبعة عشر فناناً من أبرع مصورى كتاب خانة وهم على سبيل المثال لا الحصر :

مير سيد على ، عبد الصمد ، دسوانس ، باسوان . . . وهم أبرز فناني العصر ، ثم يليهم من هم أقل منهم شهرة وهم : كيسو ، لال ، ميكتد ، مسكين ، فروكح ، مدهو ، ساناله ، رام ( أشكال ١١٤ - ١٣٨ ) . . . . . وسيأتى ذكرهم بالتفصيل .



### مير سيد علي

يعتبر مير سيد علي من أمهر المصورين في بلاط الإمبراطور أكبر ، بل وضعه المؤرخ أبو الفضل علي رأس المصورين جميعاً ، كما أنه كان أنشط مصور في تبريز . وقد انتقل شأنه في ذلك شأن المصور عبد الصمد من فارس إلى الهند ووضع فنه في خدمة الإمبراطور همايون ، لكن سرعان ما توفي طهمااسب .

ويبدو أن خبرات مير مظفر ونصائحه كانت من العوامل المهمة في بلورة أسلوب مير سيد علي ونبوغه في مجال التصوير الشخصي . وقد اتضح هذا النبوغ المبكر في التصاوير التي قام برسمها هذا المصور وذلك في مخطوط خمسة نظامي<sup>(١)</sup> ، المحفوظ في المكتبة البريطانية فيما بين ١٥٣٩-١٥٤٢م وذلك بطلب خاص من الشاه طهمااسب .

والتصاوير المنسوبة لهذا الفنان كانت كلها أمثلة جيدة للفن الفارسي ، وتعكس عنها تأثيراً واضحاً بأساليب الفنانين الفرس الكبار ، وقد تأثر مير سيد علي بشكل خاص بأعمال المصور المشهور بهزاد وكذلك مير مظفر .

ويبدو اتجاه مير سيد علي نحو رسم الصور الشخصية في مرحلة مبكرة من تاريخه . وقد رسم صورة شخصية أنيقة ورائعة لشاب راکعاً على ركبته ماسكاً لوحة . أما النص الموجود أسفل اللوحة فيقرأ «خادم عظمته الملك سيد علي بن سيد محمد» ومن غير الواضح ما إذا كان سيد علي بن سيد محمد هو اسم الفنان أو الرجل المرسوم ، وهذا الرأي الأخير سيجعل اللوحة صورة شخصية للفنان الرسام عملت بواسطة الفنان الشاب ، ويحتمل أن هذه التصويرية من عمل مير سيد علي ذلك اعتماداً على طريقة رسم التفاصيل ، وانسياب الرسم ، والطيات المنتظمة للثياب ، وطريقة رسم الأصابع . . ويلاحظ أن الصورة تعتبر أسلوباً مبكراً لفنان من أمهر مصوري الصور الشخصية في مناطق فارس وأفغانستان والهند<sup>(٢)</sup>.

على أن أسلوب مير سيد علي أقرب إلى الأسلوب الصفوي في رسم التصوير الشخصي منه إلى الأسلوب المغولي الذي كان أقرب إلى الأسلوب الواقعي المعبر عن الأحوال النفسية

Amina Okad, PL. 66, p. 70, PL. 71, p. 75.

(١)

Ibid : PL. 67, p. 71.

(٢)



لصاحب الصورة ، وتنسب أيضاً لمير سيد على ، صورة لرستم والسبعة أبطال ، وهذه التكوينات الموجودة في الصورة تشير إلى اتجاه مبكر نحو الصور الشخصية . ومثله مثل أستاذ سلطان محمد كان يقحم نفسه في الصورة التي يرسمها .

ومن الصور الشخصية التي قام برسمها ، صورة شخصية من أقدم الصور المغولية المعروفة ومن المحتمل أنه قام برسمها في كابول للإمبراطور همايون . وقبل أن يستعيد همايون كل مملكته . يتضح ذلك من الملابس الرقيقة . والعمائم ، كما احتوت الصورة على ملامح من الفن الصفوي ، مثل الخطوط الحادة ، والميل إلى رسم التفاصيل . وهكذا ظل مير سيد على وافياً للتراث الصفوي مدى حياته . . والرسم عبارة عن صورة شخصية أنيقة لرجل عظيم مرتدياً العمامة العالية التي كانت موضة أثناء حكم همايون .

ويبدو أن صورة الكاتب الشاب الجالس<sup>(١)</sup> ، أيضاً كانت من عمل مير سيد على ، وأحد النماذج التي تمثل التراث الصفوي الذي ساد أثناء حكم همايون . والكتابة الموجودة تؤكد أن التصويرة رسمت أثناء حكم همايون ، فاللص كان يشتمل على اسم المصور ولقب الشهرة الذي خلعه الإمبراطور على مير سيد على «مير سيد على ، الذي هو نادر الملك ، قام برسم هذا للشاه همايون» .

وهذا العمل لا بد وأن يكون قد نفذ فيما بين وصول مير سيد على إلى كابول في ١٥٤٩م ، ووفاة همايون في ١٥٥٦ م . وقد طور الفنان تلك الأساليب الفنية في هذا العمل ، فنلاحظ غياب الأشخاص ذوي الأحجام الكبيرة . وظهور الأجسام الرشيقة والثراء الشديد في التفاصيل الزخرفية ، وهي كلها من التراث الصفوي الذي استخدم بكثرة في عصر الشاه طهماسب وبلاطه .

وظل أسلوب مير سيد على بشكل أساسي محافظاً وتقليدياً ليس فقط في كابول طيلة حياة همايون ، بل واستمر في مراسم أكبر في أجرا .

وقد شجعت التقاليد المغولية في مجال التصوير ، مصوري الصور الشخصية ، وأخذ هؤلاء المصورون يصورون صوراً شخصية لأنفسهم . فوجدت صور شخصية لأبي الحسن . مانوهر ، بشنداس : جوفردهان ، دولات . . رسمت فيما بين ١٦٠٥م-١٦٠٩م بواسطة

(١) وصلنا توقيع المصور بعدة صيغ أشهرها : عمل مير سيد على ، سيد على ، انظر كتالوج الأشكال ش ١١٤ ، ١١٧ .

(٢) Ibid : PL. 69, p. .

الأمر الإمبراطورى لمير سيد على من رسم أبيه ، والمحفظة فى متحف جيمنت فى طهران ، وملامحه فى هذه الصورة تبدو كرجل عجوز ذى لحية بيضاء ، ونظارة مستديرة متزقة على أنفه جالساً على ركبتيه على الأرض ماسكاً فى يديه لفافة طويلة ، ويبدو المصور وكأنه يتوسل إلى شخصية موجودة أمامه ، وربما كانت هذه الشخصية هى راعى الفن ، أما التوقيع الملحق بالصورة فيقرأ «العبد المخلص مير مظفر» ، أما الكتابة الموجودة فى أسفل الورقة المرسوم فيها صورة هذا الفنان «صورة شخصية مقدمة من الابن إلى أبيه»<sup>(١)</sup> .

هذه صورة شخصية مغولية بيد فنان تبريزى - من المحتمل أن تكون قد نفذت فى الهند بين ١٥٦٥م - ١٥٧٠م ، وربما كانت صورة شخصية للأستاذ الصفوى العجوز ، ومن الممكن أن تكون قد رسمت بعد وفاته على يد تلميذه معين مظفر ، وتتميز الصورة هنا بالاهتمام الواضح بالتفاصيل الصغيرة والدقيقة . والدقة فى رسم الخطوط إلى أقصى حد . والميل نحو الواقعية نسبياً . وتظهر الصورة المرسومة هنا لمير مظفر معبرة ، إلا أن الصورة هنا تخلو من صورة الكاتب . ومن الممكن أن تكون قد رسمت بين ١٥٤٩م - ١٥٥٥م ولذا يعتقد أن هذا العمل تبدو فيه محاولة الفنان تحرير نفسه من الأسلوب الخطى ، وربما قد ورث هذا الأسلوب عن أستاذه السابق سلطان محمد وخاصة فى طريقة ملابس مير مظفر ووضع الجلسة التى يجلسها .

وعلى أية حال فإن الإمبراطور أكبر كان يعمل على أن يحتل مصورو الصور الشخصية مركزاً مرموقاً ، ومن الصور التى تثير الدهشة ، صورة رجل مثقف مستغرقاً فى التأمل فى كتاب محفوظ فى متحف جيمنت<sup>(٢)</sup> . ومن المحتمل أنها رسمت فيما بين ١٥٧٠م - ١٥٨٠م ، والصورة تبرز اهتماماً قوياً بالواقعية والتعبيرات النفسية . التى تتضح من خلال النظرة المستغرقة فى وجه الشخص ، ويبدو أن هذا الرسم أولى (اسكتش) بخطوطه المنكسرة وخطوطه المتموجة تذكرنا بأسلوب مير سيد على .

وعلى أية حال فإن مير سيد على وعبد الصمد كانا يشرفان على توضيح قصة حمزة نامه بالصور دون أن يشاركوا مباشرة فى تنفيذها . ومع ذلك كانا يقدمان يد العون لهؤلاء المصورين الذين كان يبلغ عددهم نحو مائة مصور ورسام ومزوق ، ويلاحظ أن معظم

Ibid : PL. 68, p. 72.

(١)

Ibid : PL. 70, p. 74.

(٢)

الصور الشخصية الموجودة في قصة حمزة نامه يمكن نسبتها لأسلوب مير سيد علي سواء من حيث اعتماده على الخطوط المائلة الوردية التي ذكرناها، وأشرف مير سيد علي بنفسه على تصاوير حمزة نامه لمدة سبع سنوات . قبل أن يترك البلاط من أجل الحج إلى مكة .

وقد اختفى اسم مير سيد علي ، من الصور المرسومة من قبل مصور الإمبراطور أكبر وذلك خلال الفترة الأخيرة من القرن السادس عشر ، ولذا يعتقد أن مير سيد علي توفي سنة ١٥٨٠ م تقريباً وطيلة هذه المدة لم يكن فقط واحداً من الأساتذة الذين لا ينافسون في المراسم المغولية بل كان شاعراً بارعاً ، ومن صفاته أنه كان شخص يفضل الوحدة والانعزال عن العالم .

## عبد الصمد

ذكر أبو الفضل المؤرخ المشهور في كتابه «أكبر نامه» أن همايون عندما قدم إلى تبريز لأول مرة ، خرج حاكمها ورؤساؤها وعامة الناس للترحيب به ، وفي هذه المدينة كان يعمل المصور خواجه عبد الصمد الذي لقب «بشرين قلم» ، وكان هذا المصور فيما يبدو معروفاً ومشهوراً ، وذلك لخبرته الواسعة في مجال الرسم وتناوله . ومن النص السابق نستطيع أن نؤكد أن الإمبراطور همايون تقابل أثناء ملقاه في البلاط الملكي الفارسي . وذلك أثناء حكم الشاه طهماسب ، مع المصور عبد الصمد ، وقد انتقل عبد الصمد وكذلك مير سيد علي مع الإمبراطور همايون إلى كابول ثم إلى الهند ، حيث أصبح هناك رئيساً للمرسم الملكي في عهد همايون وذلك في عهد ابنه أكبر ، ويبدو أن همايون كان معجباً بنبوغ هذا المصور الفارسي الشاب مما دفعه إلى الإنعام عليه بلقب شرين قلم ، ويعلق أبو الفضل في مذكراته على الوضع الجديد للمصور عبد الصمد ، بأن عبد الصمد أصبح شخصية محببة للإمبراطور ، وأصبح لهذا المصور تلاميذ أصبحوا فيما بعد أساتذة .

وقد رتب أبو الفضل أشهر المصورين في عهد الإمبراطور همايون . ووضع أبو الفضل عبد الصمد في الترتيب الثاني بعد مير سيد علي مباشرة .

وإذا حاولنا إلقاء بعض الضوء على حياة عبد الصمد الأولى في شیراز ، نرى أنه بدأ مهنته في مرسم تبريز وفي رعاية الشاه طهماسب وتزامن عمله مع أعمال مصورين كبار أمثال مير مظفر ، وسلطان محمد ، وكذلك دوست محمد ، وأقاميرك ، وكان لهذا المصور بصمات قوية في مجال الفن ، وظل الأسلوب الإيراني القديم يسيطر على هذا المصور في مراحل حياته الأولى في بلاد الهند ، فقد استخدم عبد الصمد تكوينات أنيقة بارعة تميزت بتمكن فائق وبناء ماهر ، ويبدو أن هذا المصور البارع قد تأثر في مرحلة من مراحل حياته بأسلوب المصور بهزاد ، ويقال أنه سمى واحداً من أبنائه باسم بهزاد تكريماً وتقديراً للفنان الذي كان له تأثير فني عليه .

وبصفة عامة فإن إنتاج عبد الصمد في الفترة ما بين ١٥٤٩م - ١٥٥٥م كان كبيراً نسبياً ، وأغلب صور هذه المرحلة محفوظة في المكتبة الملكية في طهران ، ومن أشهر هذه التصاویر صورة شخصية لبهزاد ، ومن المحتمل أنه صورها حوالي سنة ١٥٥٥م ، وتظهر أكبر جالساً على منصة عالية وهو يقدم تصويرة لآبيه ، وربما كان أكبر يقدم أحد الأعمال المنفذة من قبل



المصور عبد الصمد ، الذي كان يعطى دروساً في الفن للإمبراطور أكبر حين كان أميراً ، ويلاحظ في هذه الصورة الشخصية المبكرة ظهور شخص يرتدى عمامة طويلة على النمط الصفوي ، ويروى أبو الفضل أن هذا النمط من العمامات كان معروفاً في تلك الفترة ، وإلى جوار هذا الشخص كتابة على الأرض باسم الفنان عبد الصمد ، مما دفع بعض المؤرخين إلى الإشارة إلى أن هذا المصور هو عبد الصمد نفسه ، وهكذا فإن عبد الصمد إلى جوار رسمه صورة شخصية للإمبراطور أكبر ، رسم نفسه أيضاً في صورة مجاورة للأمير ، وهكذا نجد أن عبد الصمد بدأ نشاطه في التحول إلى مجال الصور الشخصية ليرسم النوع الجماعي منها.

ومن صور عبد الصمد الشخصية المبكرة ، صورة تمثل عملية القبض على شخص يعرف باسم تولوق خان فاش ، أما الشخص الذي يقوم بالقبض على تولوق خان ، فكان اسمه الشاه أبو المعالي ، وفيما يبدو أن هذه الصورة قد رسمت في السنوات الأولى لحكم أكبر واعتلائه العرش ، ويلاحظ من المثلين السابقين للصور الشخصية ، كان الاعتماد الأساسي في الرسم على الخط . فالدقة في تحديد الأشكال الأدمية ورشاقة التعبير عن الملامح وتفصيلها ، فالخطوط تارة رشيقة رقيقة وتارة غليظة . ومن الملاحظ هنا أن الصور الشخصية الخاصة بالقبض على هذه الشخصية . هي حادثة واقعية نفذها الفنان ، وقد يكون عاصر أو شاهد الواقعة ومن هنا رسمها . فالصورة الشخصية هنا رسمت أشخاصاً بعينهم ، بالإضافة إلى أنها سجلت أحداثاً بعينها .

ومن الصور الشخصية التي تختلف بعض الشيء عن الصورتين السابقتين الصورة التي تعرف باسم صورة أمراء البيت التيموري والمحفوطة بالمتحف البريطاني ، والصورة منقذة على القماش ، وأصيت بالتلف في بعض أجزاء منها ، وأعيد ترسيمها أكثر من مرة . . ومن المعروف أن هذه الصورة أضيف إليها في أوقات مختلفة صور لكل من الإمبراطور جهانجير ، وكذلك الأمير خورام ، ومن المحتمل أن الصورة الأولى ربما ترجع إلى عصر همايون ، وربما تكون من عمل عبد الصمد<sup>(١)</sup> .

وظل أسلوب عبد الصمد محافظاً على ثباته ، غير متأثر بالتجديدات الفنية ، كما أنه ترك أثراً واضحاً على أكثر فنانين عصر أكبر ، وظل غير مكترث بالتأثيرات المأخوذة من

A. Okada, Indian Miniatures of The Mughal Court, p. 62.

(١)



التصوير الأوروبي . ولم تكن أعمال عبد الصمد وتكويناته تقليدية بلا مرونة ، بل كانت تلقى أضواء جديدة مستوحاة من تراثه الفنى الشرقى ، ويتضح هذا الاتجاه فى ولع هذا المصور بالموضوعات الإيرانية القديمة مثل مناظر البلاط والصيد ، وبصفة خاصة الأشعار التى تتحدث عن أبطال قدامى من الفرس ، مثل صورته التى تعبر عن شخصية أسطورية هى جامشيد وهو يكتب على الصخر . ويتضح فيها أسلوبه الفنى أنه لم يهتم بالنظرات التعبيرية، أو التعبير عن الاتجاهات الفنية السائدة فى تلك الفترة ، على الرغم من أن تلميذه بسوان كان يهتم بتصوير الدراويش وصور أخرى لرجال الدين .

وهناك صورة أخرى لأمير يزور رجل دين «ناسك» فى مكانه ، والموضوع هنا من الموضوعات المفضلة عند المصورين الفرس ، وتميزت هذه الصورة بقوة الخصائص الفنية الإيرانية مثل الشجرة الضخمة ذات الأوراق الرقيقة الرشيقة وكذلك سلسلة الصخور غير المنتظمة . وتظهر هذه الصورة حرفة الفنان وبراعته ، كما أنها تحمل بصمات التأثير الفارسى، ويلاحظ أن هناك إحساساً بالتوازن داخل هذه التكوينات والشعور حتى بالتفاصيل الدقيقة ، فهى دلالة على مهارة الفنان الفاتقة وكذلك حرصه على الذوق فى معالجة التكوين العام للصورة .

ويبدو أن وظيفة عبد الصمد كمدير للمرسم الملكى ، كان مسئولاً عن تدريب معظم مصورى أكبر، وقام بتعليم التلاميذ من الفنانين الهنود بصفة خاصة : بسوان ، داسوان ، وهما الفنانان اللذان لمعا وقدا تصاوير مغولية رائعة ، وبالرغم من أن طبيعة عبد الصمد محافظة إلا أنه كان يشجع تلاميذه على الإبداع ، وهذا ما ظهر بالفعل فى الإنتاج الفنى الخاص بهم .

ومما تجدر الإشارة إليه أن عبد الصمد إلى جوار عمله الأسمى ، عين فى وظائف أخرى مثل مدير دار سك العملة فى مدينة فتح بور سكرى فى عام ١٥٧٧ م ، كما أنه عين مفتش ضرائب ١٥٨٢م ، وفى عام ١٥٨٩ م عين عبد الصمد فى الديوان وزيراً للمالية . . . . . وأصبح ابنه المصور محمد شريف واحداً من أصدقاء الإمبراطور جهانجير المقربين .

وبعد حياة فنية حافلة بالإنتاج الفنى توفى المصور عبد الصمد الإيراني الأصل فى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر ( شكل ١٢٧ ) .

## بسوان

يعتبر المصور بسوان من أبرز فناني الرسم الإمبراطورى فى عهد «أكبر» وتميز فنه بالرشاقة والقدرة على تحقيق التوازن ودقة التنعيم الناتجة عن إحساسه الفطرى بالنسب ، وكذلك طريقته فى التدقيق الفنى وخطوطه المرئية داخل التصميمات الصارمة (لوحة ٨٢)<sup>(١)</sup> .

وتعتبر الفترة التى عاش فيها من أهم الفترات فى تاريخ فن التصوير فى الهند . ذلك أن هذه الفترة قد شهدت قدوم التأثيرات الأوروبية على التصوير الإسلامى ، الفنية الهندية ، وتأتى من هنا أهمية أسلوب بسوان الذى كان له رؤية متناغمة منطقية للعالم معتمداً فى ذلك على جذور صفوية ، ومن ناحية أخرى الانفتاح على التيارات القادمة من خارج الهند وخاصة من أوروبا ، أدى إلى ظهور الأسلوب الممزوج بين الطابع الهندى والطابع الغربى والذي وضع أسسه المصور بسوان .

وقد رتب المؤرخ أبو الفضل فى قائمته المصور بسوان فى المرتبة الرابعة ، تلك القائمة التى تضم سبعة عشر مصوراً من أمهر مصورى البلاط المغولى الهندى ، وكتب عنه فى عيني أكبرى «فى رسمه للتفاصيل ، أى توزيعه للألوان ، نجده قد رسم الصور الشخصية وأنواعاً أخرى . وقد فضله كثير من مؤرخى الفن ونقاده على زميله داسون واهتم بسوان بتصوير الخلفيات ورسم قسماى الوجوه وتوزيع الألوان وتصوير البورتريهات»<sup>(٢)</sup> .

وساهم بسوان فى إنتاج تصاوير متنوعة لأكثر من مخطوطة ، وارتبطت أعماله بفترة حكم الإمبراطور «أكبر» ، ومن أقدم المخطوطات التى قام بعملها بسوان مخطوطة خمسة نظامى ١٥٦٢م-١٥٧٧م ، وفى الأعوام التالية على ذلك ١٥٨٠م-١٥٩٠م ، وعندما كان فن التصوير لا يزال فى قمة ذروته ، وكانت أعمال بسوان تتفوق على تلك الأعمال الخاصة بزملائه سواء من حيث الموضوع أو من حيث الكم والكيف ، وكان بسوان مسئولاً عن نحو ثلاث وثلاثين صورة من مخطوط الرزنامة ١٥٨٢م - ١٥٨٩م وكان فى ذلك متفوقاً على بسوان الذى وضعه أبو الفضل فى المرتبة الثالثة ، ونجد أن ما أنتجه بسوان فى هذا المخطوط لا يزيد عن ثلاثين صورة فقط ، وفى مخطوط تيمور نامه الذى نفذ نحو ١٥٨٤م نجده يقوم بتوضيح ثلاث عشرة صورة . فى مقابل دسوان الذى قام بتنفيذ ثمان فقط ، وهناك احتمال

(١) محمود إبراهيم ، موسوعة الفنانين المسلمين ، ص ٤٥ .

(٢) ثروت عكاشة ، المرجع السابق ، ص ١٠٣ .

أن يكون بسوان قد شارك في تزويق مخطوط حمزة نامة ، وأن يكون في تلك الفترة قد تتلمذ على يد مير سيد علي ثم أكمل إنتاجه الفني تحت إشراف عبد الصمد .

ويصفه عامة فإن أسلوب بسوان المبكر يميل إلى رسم قطع الاثاث والعمارة في صوره على سبيل المثال الأكشاك والسرادقات (الخيام الكبرى) بشكل أقل واقعية وأمل إلى النمطية والزخرفية<sup>(١)</sup> ، وبالإضافة إلى ذلك نجد تكوين الصورة بسيطاً وساذجاً ، مقارنة بالأساليب المتأخرة له (لوحة ٨٨) .

أما في المرحلة المتأخرة من حياته فقد أصبح له أسلوب فني يميل إلى التناسق ، والأشكال النموذجية والمبالغ في الزخرفة ، كما كان بسوان قادراً على استعمال الأساليب الفنية الجنيذة التي تشجع الاتجاه نحو الطبيعة ، وفي النهاية أصبح فارس الواقعية في البلاط المغولي الهندي (لوحات ٨٤، ٩٠، ٩١) (شكل ١٢٩) .

### كيسوداس

ذكره أبو الفضل في المرتبة الخامسة في قائمة المصورين الذين عملوا في بلاط «أكبر» ، ومن خلال النشاط الفني الذي قام به «كيسوداس» والذي استمر حتى عام ١٥٩٠م يتضح أنه كان فناناً محافظاً ، إلا أنه في الوقت نفسه كان ميالاً للابتكار والإبداع .

ويبدو أن شهرة «كيسوداس» كانت تعتمد على البراعة في التقنية الفنية التي لا تنافس ، وخاصة ميله إلى رسم مساحات خضراء واسعة في أرضيات الصورة ، وكذلك ظهور بعض الأشكال المأخوذة من المنحوتات الأوروبية .

ومن أقدم أعمال «كيسوداس» صورة لشاب ربما كان هو الفنان نفسه . رسمت حوالي ١٥٧٠م وهي محفوظة حالياً في متحف كلية وليم للفن في واشنطن ، والصورة تحمل إمضاء «كيسو» . ويظهر المصور في الصورة الشخصية مرتدياً رداءً بسيطاً ، واضعاً عمامة على رأسه من طراز العمائم التي كان يرتديها الرجال في عصر أكبر ، ماسكاً ثمرة جوز هند بكلتا يديه ، وتحت ذراعه الأيسر لوح رسم ، ومن المثير للدهشة ما نلاحظه فوق صدره الأسود ، حيث يزينه عقد من حبات الخرز الأسود ، وربما كان لهذا مغزى رمزي يشير إلى طبقته الاجتماعية التي ينتمي إليها في إطار الترتيب الاجتماعي للهندوس<sup>(١)</sup> .

ويلاحظ أيضاً على الصورة الشخصية الخامسة بالفنان أنه رسم نفسه بتواضع شديد ، وملامح جسمانية عادية ، ربما يتعلق ذلك بالرتبة الاجتماعية التي ينتمي إليها الفنانون على الرغم من شهرتهم في تلك الفترة إلا أنهم كانوا يعتبرون طبقة دنيا من طبقات المجتمع في مقابل طبقة الحكام والطبقة العسكرية وطبقة التجار ، ويرجح بعض علماء تاريخ الفن أن ذلك كان سبباً كافياً للألفاظ التي صاحبت أسماء هؤلاء الفنانين توقيعاتهم على صورهم مثل كلمات «تلميذ ، العبد ، الخادم ، المتواضع ، الفقير ، الدليل ... إلخ» .

وهناك صورة شخصية أخرى للفنان رسمها لنفسه في حوالي عام ١٥٨٩م . وتظهر الصورة المصورة عجوزاً فقيراً ، وتراه يمسك ورقة كبيرة ربما كانت التماساً أو شكوى ينوى تقديمها إلى راعي الفن في عصره الإمبراطور الأكبر ، ومن خلال الخط المكتوب على الورقة يلاحظ أنها كتابة سنسكريتية ، وقد قام الفنان يرسم حارس إلى جواره في الصورة يمنعه من

A. Okada, Op. Cit., p. 95.

(١)



الاقتراب أو الوصول إلى الإمبراطور لتقديم العريضة له . ويميل البعض إلى أن هذه الصورة فيها رمزية واضحة<sup>(١)</sup> .

وقد ساهم «كيسوداس» في توضيح معظم مخطوطات عصر أكبر ، ويتضح في أسلوبه الفني التأثير بالأساليب الأوروبية، وخاصة ما يتعلق بالأساليب الواقعية التي انتشرت في الفن الأوروبي ، وتدل هذه التأثيرات على أن هذا المصور كان على دراية كاملة بالفن الأوروبي وخاصة المنحوتات منه، حيث يلاحظ براعته الشديدة في التعبير عن التفاصيل والنسب التشريحية . كما يلاحظ أيضاً بعد أسلوبه الفني عن الأساليب التقليدية الفارسية والمغولية .

كما أن التأثيرات الأوروبية تتضح في اختياره موضوعاته التصويرية ، فهو يختار موضوعات لم نرها من قبل في التصوير الإسلامي بصفة عامة والتصوير المغولي الهندي بصفة خاصة ، ومن هذه الموضوعات : موضوع يتعلق برجل يقتل أطفالاً عن طريق جرهم وتقطيعهم إلى أرباع ، ويلاحظ مدى الدقة التي رسم بها المصور عضلات القاتل والانفعالات التي تعتريه أثناء عملية القتل ، يدل كل ذلك على أن الفنان على دراية بنماذج غربية أوروبية تعالج نفس الموضوع أو الموضوعات القريبة منه ، من ذلك أيضاً صورة أوروبية رسم فيها راهباً ممدداً تحت شجرة مرتدياً ملابس زرقاء تغطي منطقة العورة ، والصورة توضح في الأجزاء المكشوفة من الجسم عضلات صلبة قوية<sup>(٢)</sup> .

وهكذا كانت شهرة الفنان كيسوداس تنحصر في اهتمامه بالتفاصيل في رسم الجسم الآدمي وكذلك في قدرته الواضحة في وجود الصور الشخصية ، وإذا ما قارنا أعمال كيسوداس بأعمال بسوان نرى أن الوجوه التي رسمها كيسوداس كانت أقل تعبيراً ، وأكثر تقليدية ، يتضح ذلك في صورة قام برسمها ومؤرخة بعام ١٥٩٩م وهي ضمن مجموعة جنكيز نامه وموضوعها تتويج الإمبراطور<sup>(٣)</sup> .

وعلى أية حال من دراسة التفاصيل في رسم الوجوه عند كيسوداس نستخلص أنه رسم الوجه الإنساني بشكل بيضاوي والأنوف بشكل طويل نسبياً ، بينما كانت الصور عند بسوان أكثر حيوية وملينة بالمشاعر والأحاسيس ، وهو الأمر الذي لم يشغل به كيسوداس في مقابل الدقة الزائدة عن الحد في تناول تفاصيل الوجوه لأشخاص صوره .

A. Okada, Op. Cit., p. 96.

(١)

Ibid, p. 97.

(٢)

Ibid, pl. 104 .

(٣)



وقد عمل كيسو أيضاً في مخطوط أكبر نامة حوالي ١٥٩٠ م ، والمخطوط محفوظ حالياً بمتحف فكتوريا وألبرت بلندن ، ويتضح أسلوبه من خلال أعماله المحفوظة سواء ما يتعلق بمناظر الرقص وخاصة رسمه لراقصتين رشيقتين تقومان بالرقص أمام الإمبراطور «أكبر» ، في الاحتفالات التي تصاحبت ميلاد الأمير سليم في فتح بور سكري ، وصورة أخرى تعبر عن الإعلان عن ميلاد الأمير سليم في قصر أكبر بمدينة أجرا<sup>(١)</sup> .

وهناك تأثيرات من الفن الغربي يمكن ملاحظتها في تلك الصور التي تمثل حياة البلاط ، على سبيل المثال صورة مولد الأمير سليم . نجد أن التفاصيل المتعلقة بجسم وملابس الإمبراطورة التي تحمل طفلها المولود الجديد بين يديها تذكرنا بصورة «المادونا والطفل» في المنحوتات الأوروبية<sup>(٢)</sup> ، ومن النسخ التي قللها الفنان بمهارة عالية (لوحة ١٠٧) وهي مستوحاة من فنان أوروبي مشهور وهو Phillip Gale ومن جهة أخرى فإن صورة المبعوث الملكي الذي يلوح برسالة تخبر «أكبر» بميلاد الوريث ، يلاحظ التشابه الكبير بين صورة كيسوداس في شيخوخته سواء من حيث شكل الجسم أو شكل الإيماءات ، ويلاحظ كما ذكرنا من قبل مهارة كيسو داس في رسم المساحات الأرضية وخاصة المساحات الخضراء ، وكذلك رسم الخلفيات (لوحات ١٠٥، ٩٩، ١٠٠) .

ويبدو أن كيسو قد نقل منحوتات أوروبية ذات موضوعات دينية ، وكان ذلك سبباً في التأثير على التصوير المغولي ، ويلاحظ أن كيسوداس كان يتميز برسم تفاصيل صغيرة يبرز داخلها إمضاء الفنان وفي مواضع غير تقليدية ، فهو لم يترك إمضاءه في مقدمة الصورة ، بل كان يوقع في شكل إناء أو مزهرية أو فرع شجرة (لوحات : ١٠٤، ١٠٧، ١٠٨) (شكل ١٢٥ ، ١٢٦) .

ويصفة عامة فإن أسلوب كيسوداس على الرغم من طبيعته المحافظة تأثر تأثراً كبيراً بالمنحوتات الأوروبية ، فهو إلى جوار إلمامه بالتقنية الفنية تمتع باحترام وتقدير الإمبراطور المغولي أكبر ووزيره أبي الفضل مؤرخ البلاط الذي وضع كيسوداس - بجدارة - بين أعظم مصوري عصر أكبر .

A. Okada, Op. Cit., p. 99.

(١)

## أقارضا

لاشك أن السنوات الأخيرة من حكم أكبر شهدت اضطرابات بسبب تمرد الأمير سليم ابنه ووريثه ، وبصفة عامة فإن سليم كان متعطشاً للسلطة ، ولم يكن صبوراً على خلافة أبيه في عرش هندستان ، فأثار حرباً مفتوحة ضد أبيه ، وكان الإمبراطور العجوز قد ترك لاهور وأقام في عاصمته الجديدة أجرا ، فجهز سليم القوات وترك المدينة الملكية متجهاً إلى الله آباد والتي نوى أن يجعلها العاصمة الجديدة لمملكته . وكانت العلاقة بين الابن والأب قد تدهورت وتأزمت الخصومة بينهما أكثر فأكثر ، حتى أن الإمبراطور العجوز كان يخشى أن يدمس له ابنه سليم السم في أثناء انقطاعه بسبب مرضه .

ويبدو أن الإمبراطور أذبر قد عانى من عدة أمراض ، حتى ارتبكت أحواله الصحية بصفة عامة ، فقد كان يعاني من آلام في المعدة ومغص وفي حالات كثيرة كان يفقد الوعي ، وأثناء ذلك كان يتفوه ببعض الكلمات التي أثارت الشك في نفس ابنه الكبير ، حيث كان الأب يوجه الاتهامات إلى الابن بأنه هو الذي أعطاه السم .

وخلال سنوات تمرد الأمير سليم ضد أبيه لم يكن لدى هذا الأمير فكرة واضحة عما سوف يفعله بالمرسم الإمبراطوري أو برساميه ، ومع ذلك لقب هذا الأمير نفسه بالمحب للفن ، والذواقة المستتير ، وكذلك راعى الفن الكريم .

أسس هذا الأمير مرسماً للتصوير في الله آباد ، زوده بالفنانين الذين ظلوا في خدمته لسنوات طويلة ، وكان أقارضا الفنان المصور الفارسي واحداً من أتباع سليم المخلصين ، وأصبح فيما بعد أحد الفنانين الرسميين لسليم في حوالي ١٥٨٤ م قبل حدوث العصيان .

ولد أقارضا في مدينة شمهيد في إيران ، ثم ترك وطنه لسبب غير معروف متجهاً إلى الهند في الفترة المغولية ، ويبدو أن الأمير سليم كان مشدوداً إلى أقارضا وذلك نتيجة لأسلوبه المعتمد على الألوان الأخاذة للبصر ، والأسلوب الصفوي المضيء ، كما ظل أقارضا مخلصاً للأسلوب الفني الفارسي ، إلا أنه كان أقل محافظة من ابنه وطنه مير سيد على وعبد الصمد اللذان تعلمان فنهما في مرسم الشاه طهماسب .

ويبدو أن أسلوبه الفني ظل يتطور تدريجياً ويزداد واقعية بمرور السنوات ، بل لم يكشف الفنان عن ميراثه الصفوي ، على الرغم من أن الأمير سليم نفسه تذوق في شبابه هذا الطراز .

وبعد أن نصب حاكماً جديداً في أجرا ، ورث مرسوم أبيه أكبر إلى جانب الحكم ، وهذا أصبح مجموعة كبيرة من الفنانين ومصوري البلاط تحت إمرة الإمبراطور الجديد ، ويبدو أنه كان مفتوناً بروعة ودقة أعمال أقارضا ، مثل صورة شخصية لرجل من رجال البلاط<sup>(١)</sup> ، الانطباع الكلى من خلال هذه الصورة يذكرنا بالفن الإيراني ، خاصة رسم شجرة الصفصاف ، والكرسى الذى يجلس عليه رجل البلاط الموسيقى ، فقد سبق أن رأيناها فى أعمال صفوية أخرى ، أيضاً الشكل الرقيق لوجه الرجل يعكس بما لا يدع مجالاً للشك تأثيراً مغولياً ، بالرغم من اتجاهه الفارسي القوى ، والطبيعة الزخرفية الغالبة على فنه . فقد أعطى أقارضا قدراً من الامتيازات للواقعية المغولية ، بينما ظل مير سيد على وعبد الصمد بمعزل عن الاتجاه الجديد طوال حياتهم الفنية .

وللفنان مجموعة من الصور الشخصية منها رجل يعزف على ناي ، ومن المحتمل أنها رسمت فى فترة القرن السادس عشر ، ويلاحظ غلبة الطابع الإيراني على الصورة<sup>(٢)</sup> . وصورة أخرى من عمل أقارضا تمثل رجلاً أنيقاً يمسك بيده اليسرى كأس نبيذ ذهبي ويقبض بيده اليمنى على سيفه المتدلى إلى الخلف منه<sup>(٣)</sup> ، وفى لوحة أخرى تمثل صورة شخصية للبستانى سليم يوجد عليها توقيع جنبا إلى جنب اسم الشاه سليم على الجانب الأيمن للوحة ، يبدو أنها صممت فى الله آباد حوالى ١٦٠٠م لذا حملت لقب راعى الفن الجديد شاه سليم .

ولم تكن تلك فقط أعمال أقارضا التى وجدت عليها توقيع ودلنا عليها أسلوبه الرشيق ، فهناك أعمال له فى ثلاث مخطوطات أمر شاه سليم بتوضيحها بالصور . وجد على لوحتين منها إمضاءه فى الإطار الخارجى للوحة ، الأولى تمثل احتفالاً ربما كان جلوس ملك اليمن على العرش مؤرخة فى ١٦٠٤-١٦١٠ م محفوظة فى المكتبة البريطانية بلندن ، أما الأخرى فهى تصور سقوط ولد من أعلى شجرة ، وهو موضوع يوضح بجلاء شدة تمسك الفنان بتقاليد الفارسية التى تتضح فى طريقة رسم الشجرة والطيور التى ما لبثت أن فرت هاربة من شدة الهلع ، أما تعبيرات الوجوه التى تظهر الفاجعة التى ألمت بالرجلين الواقفين حول الولد الساقط على الأرض ، هذا بالإضافة إلى الألوان الناصعة النقية ، كل ذلك يؤكد

A. Okada, Op. Cit., PL. 105 .

(١)

Ibid, PL. 144.

(٢)

Ibid, p. 106.

(٣)

الطبيعة للحفاظة للفنان وإن كان ذلك ضد الطبيعة الواقعية التي كان يفضلها الإمبراطور .  
واللوحة محفوظة في متحف المتروبوليتان للفن في نيويورك .

كل هذه التصاویر تؤكد على أن أقارضا المصور القادم من مشهد استطاع أن يحافظ على التراث الفني الجمالي الفارسي والصفوي ويتمسك به في البلاط المغولي ، وقد تأثر به إلى حد كبير كثير من تلاميذه الذين كان من بينهم ابنه أبو الحسن الذي اشتهر بأنه أمهر من قام بعمل الصور الشخصية النسائية في عصره . وقد ظل أقارضا يعمل في بلاط أكبر وجهانجير بإخلاص وتفان<sup>(١)</sup> ، واضعاً فنه في خدمة راعي الفن حتى أنه كان يوقع آخر أعماله بعبارة (أقارضا الجهانجيرى)<sup>(٢)</sup> (شكل ١٢٠).

(١) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ١٤٢ .

A. Okada, Op. Cit., p. 114.

(٢)



## دسوانس

يعتبر دسوانس من تلاميذ مير سيد علي وعبد الصمد الشيرازي ، وهو ينحدر من أسرة متواضعة ، فأبوه جمال هندي<sup>(١)</sup> ، لكن الابن منذ الصغر كانت لديه موهبة في فن التصوير والرسم ، جعلته يخطط ويرسم الأشكال حتى على الجدران ، الأمر الذي أدى إلى إعجاب الإمبراطور أكبر به ويمواجه حين رآه<sup>(٢)</sup> ، وقام بتعيينه في المكتبة الملكية تحت إشراف المصور عبد الصمد الذي كان كأستاذ يعتر ويقدر كلاً من دسوان ويسوان كتلميذين موهوبين<sup>(٣)</sup> ، ويبدو أن دسوانس تفوق تفوقاً كبيراً على زملائه ، بل وعلى أستاذه عبد الصمد ، ولذلك ترك اسمه على العديد من المتوجات الفنية لكنها للأسف نادرة الوصول إلينا .

كانت حياة دسوانس قصيرة ، ومعروف أنه غير مستقر المزاج شأنه في ذلك شأن كثير من المصورين ، لذلك مات متحرراً في عام ١٥٨٤م<sup>(٤)</sup> . ولذلك نجد أعماله الفنية كانت معاصرة لحمزة نامه أو متأخرة عنها قليلاً .

ومن أبرز أعماله الفنية التي وجدت توقيعاته عليها هي مخطوط «الرزنامه» وهو كتاب الحروب الذي عمل بأمر من الإمبراطور «أكبر» ، وانتهت ترجمة هذا المخطوط إلى اللغة الفارسية في عام ١٥٨٩ م وحفظ في المكتبة الملكية . وإلى جوار دسوانس اشتركت مجموعة كبيرة من المصورين في إنجاز هذا العمل الفني ، ويتضح ذلك من أسماء المصورين المدونة به ، فقد كان العمل مقسماً بينهم ، فهناك من قام برسم التكوينات وآخر قام بالتلوين ، وثالث كان مسئولاً عن ملامح وجوه الأدميين .

ودسوانس تفوق على كل زملائه بشكل واضح وخاصة فيما يتعلق برسم ملامح الوجوه المنفردة ، ويشير بعض العلماء إليه على أنه مؤسس الأسلوب الرومانيكي ، على أننا لا نستطيع أن نجزم أنه قد قام بتلوين الصورة الموقعة باسمه بنفسه ، ذلك أن الاحتمال قائم أن يكون التلوين قد تم بيد أخرى .

(١) محمود إبراهيم حسين : موسوعة الفنانين المسلمين - الجزء الأول (المصورون المسلمون) ، القاهرة ١٩٨٩ ، ص ٥٥ .

(٢) للرجع نفسه .

(٣) للرجع نفسه .

(٤) ثروت عكاشة : سبق ذكره ، ص ٨٢ .

Basil Gray : Op. Cit., p. 83.

(٥)



ويبدو أن دسواتس كان أحد تسعة مصورين هنود بدأوا العمل في الرسم الإمبراطوري في عصر أكبر ، لذلك صنفه المؤرخ أبو الفضل واضعاً إياه ثالث قائمة المصورين بين أستاذه عبد الصمد وزميله بسوان .

وهكذا يتضح أن دور هذا المصور الهندي في الاهتمام برسم الصور الشخصية في العصر المغولي الهندي ، وإسهامه في إضفاء الطابع المميز لكل شخصية من خلال ملامحها الخاصة دوراً لا يذكر .

### ميرزا غلام

تزامن وجود هذا الفنان في نفس الفترة التي بدأ يبرز فيها اسم الأمير سليم (الإمبراطور جهانجير) منذ أن تمرد وثار على أبيه الإمبراطور «أكبر» ، ونفى إلى الله آباد ، فكان خادمه المخلص في الفترة من ١٥٩٩-١٦٠٤ م ، ثم انتقل للعمل في الرسم الملكي بأجرا-باعتلاء جهانجير العرش ، وتردد اسم ميرزا غلام أو (ميرزا الخادم) في الرسم في الفترة من ١٦٠٥ م - ١٦١٠ م . هذه الفترة القصيرة التي مثلت حياته العملية ساهمت بدون شك في ندرة أعماله الفنية التي يمكن منها الحكم على نبوغه وتفوقه في فن التصوير الشخصي . وعلى أية حال فإن تلك الأعمال القليلة تمكتنا من التعرف على أسلوبه الفني الذي تشابه إلى حد كبير مع أسلوب أقارضا مما جعلنا نرجح أنه من تلاميذه ، وذلك من حيث اقتراب الأسلوب من الطراز الفارسي القديم والمحافظة على الموروث ، فالصورة الشخصية لرجل بلاط<sup>(١)</sup>، تعطينا الإيحاء بذلك لأن المصورين الفرس والشعراء كثيراً ما حافظوا على هذا الموضوع الذي تمثل في رسم أشخاص يعكسون جمال ورقة وحسن الطبيعة من خلال رسمهم بطريقة مهذبة جميلة ورقيقة ، أيضاً الألوان الفاتحة الرقيقة ، وطراز الكرسي البسيط الذي شاهدناه كثيراً في تصاوير صفوية . كل ذلك يعكس أسلوب أستاذه أقارضا مع إدخال بعض الإضافات الجديدة التي تمشي مع أسلوب مدرسة التصوير المغولية ، وخاصة في ملامح وجه الشاب والنقش الذي يعلو صورة رجل البلاط التي تقرأ «شاه سليم» ، وكذلك إمضاء المصور أسفل الصورة ببساطة وتواضع «غلام» . . . كل ذلك يدل على ولاء الفنان لراعيه منذ أن كان أميراً صغيراً وتدرج هذا الولاء حتى أصبح إمبراطوراً «قابضا للعالم» كما يتضح من كثير من النقوش التي وجدناها على كثير من تصاوير الإمبراطور جهانجير .

وقد شارك الفنان ميرزا غلام في توضيح مخطوطتين مع فنانين آخرين ، يمكن أن تنسب بسهولة بعض من هذه التصاوير التي لا تحمل توقيعات لميرزا غلام نظراً لأسلوبها الفارسي الواضح كما أنها تختلف عن التصاوير الأخرى مثل لوحة تمثل طبيياً بجوار سرير مريض ، يلاحظ في تلك اللوحة التعبيرات الدقيقة وحركات الأشخاص المرسومين في اللوحة المريض والطبيب والمساعدين ، كلها توضح الأسلوب ذا الطابع الشخصي في رسوم ميرزا غلام الذي يتضح في اللوحة السابقة التي تحمل توقيع المصور .

A. Okada, Op. Cit., p. 117.

(١)

وبالطبع كان المصور ميرزا غلام مظه في ذلك مثل من سبقوه من المصورين الذين ذكرناهم كان متأثراً بالفن الأوروبي الذي ساعدت البعثات التبشيرية على انتشاره ، كما ساعد على ذلك تشجيع الأمير سليم الذي يجلس دوماً مع المبعوثين ليناقدش معهم قضايا التصوير ، وذلك طبقاً لتقارير هؤلاء المبعوثين ، وكان الأمير ينقل إعجابه هذا لمصورى البلاط حتى بعد أن اعتلى العرش ظل يشجعهم على إدماج بعض الأيقونات الأوروبية فى تصاويرهم المغولية ، أو القيام بنسخ بعض التصاوير ذات الطابع الدينى مثل لوحة «المادونا والصبي»<sup>(١)</sup> ، التى نفذت فى حوالى ١٦٠٠م-١٦٠٤م وتحمل توقيع ميرزا غلام على الجانب الأيمن للوحة ، وهى محفوظة الآن فى المتحف البريطانى بلندن ، وبالرغم من أنها نسخة منقولة إلا أن ميرزا غلام استطاع أن يحافظ على أسلوبه الفارسى المغولى ويتضح ذلك فى الجلسة الفارسية للمادونا ، بينما الملابس تشبه إلى حد كبير تصاوير السيدات المغوليات النييلات . وهذا يؤيد لنا أنه بالرغم من تعمق ميرزا غلام فى الفن الأوروبى إلا أنه ظل محافظاً متمسكاً بأسلوبه الفنى الذى يتمى بقوة لمدرسة التصوير المغولى الهندى .

أما ألوان ميرزا غلام فى صفحة من مخطوط (ديوان دهلوى) المحفوظة فى معرض والتر للفن فى بليمور وهى مؤرخة فى ١٦٠٢م - ١٦٠٣م ، وهى تمثل بلاط الملك سليمان الذى يتوسط الصورة ومن حوله رجال البلاط . وينسبها البعض لميرزا غلام حيث لم يعثر على أى توقيعات ، لكن أسلوبها وطريقة التنفيذ تتفق بشدة مع ما نفذه ميرزا غلام فى لوحة الأمير فى حديثه المفضلة . لكن ما يجب ملاحظته هنا الألوان الواضحة وخاصة الأشجار المزدهجة الأوراق والزائدة الاخضرار ، وكذلك الاستعمال الكثيف للون الذهبى بدرجاته القائمة أعلى الصورة ثم الفاتحة فى المقدمة وكذلك الطيور الواقعية والأخرى ذات الأشكال الغريبة ، كلها لمسات فارسية تؤكد المحافظة الشديدة التى أظهرها الفنان على تقاليده الفارسية الأصلية (شكل ١١٩) .

A. Okada, Op. Cit., p. 120.

(١)

Ibid, PL. 124.

(٢)

Ibid, PL. 125.

(٣)

## فاروخ بك

ربما كان فاروخ بك من مواليد إيران في حوالي ١٥٤٥ م ، وقبل أن يتقل إلى الهند عمل في شيراز وخرسان . وقد عاصر هذا الفنان ثلاثة من الحكام الهنود ، وهم على الترتيب الإمبراطور أكبر ثم إبراهيم عادل شاه الثاني حاكم مقاطعة الديكان بسلطنة بيجيور ، ثم عاد ثانية إلى العرش المغولي لدى الإمبراطور جهانجير . ويذكر المؤرخ الشهير أبو الفضل أن المصور فاروخ بك استقبل هو وفنانون آخرون استقبالا عظيما عندما أتوا إلى الهند أول مرة .

وكانت بداية اشتغاله في الهند لدى الإمبراطور أكبر وظل لمدة ١٥ سنة ، وعندما بدأ أكبر يطالب فنانى الرسم الملكى بالتححرر من الأساليب الفارسية القديمة ويتجهوا إلى الواقعية فى الرسم والتصوير ، خشى فاروخ ألا تحوز أعماله إعجاب الإمبراطور ، فاتجه إلى الديكان ليشغل لدى إبراهيم عادل شاه الثانى واستمر هناك لمدة ٢٠ سنة أخرى ليعود ثانية لبلاط الإمبراطور جهانجير الذى أبدى منذ أن كان شابا إعجابا بالأسلوب الفارسى وبالفنانين الاستاذين مير سيد على وعبد الصمد وأيضا أقارضا وميرزا غلام .

ومسألة انتقاله إلى الدكن وعودته ثانية إلى البلاط المغولى لدى الإمبراطور جهانجير غير واضحة رغم ما حققه من شهرة وتقدم ملحوظين فى بلاط إبراهيم عادل شاه الثانى وما اكتسبه من مهارات فنية كان يتمتع بها الأسلوب الديكانى . ووضح فاروخ بك فى قائمة أبى الفضل فى المرتبة التاسعة ، كما أنعم عليه الإمبراطور جهانجير بلقب نادر العصر ، وهناك صورة تحمل تاريخا هو ١٦١٥ م والآن فى مجموعة خاصة تؤكد أن الفنان فاروخ بك زاول مهنة التصوير حتى وصل لسن السبعين من خلال النقش الذى وجد عليها ويقرأ « من عمل فاروخ بك ، نادر العصر ، فى عمره السبعين »<sup>(١)</sup> .

ونتعرف على أسلوب فاروخ بك عن طريق لوحة من أكبر نامة<sup>(٢)</sup> ، محفوظة فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن ، وهى تمثل مقابلة بين مبعوث ملكى وبهادر خان فى حديقة القصر ويذكر النص أن التكوينات من عمل فاروخ بك ، كما يتضح فيها الأسلوب الفارسى فى رسوم الأشجار والألوان والأشكال المعمارية الكثيرة الزوايا لكنه فى نفس الوقت أضفى على

A. Okada, Op. Cit., p. 116.

(١)

Ibid, PL. 128.

(٢)



أشخاص الصورة ملامح مغولية إلى حد ما وإن كانت مكررة وفاقدة للحس ، ونلاحظ تشابها كبيرا في استدارة الوجه والشوارب والعمامات وحركات الأيدي بل أيضاً الملابس .

ولوحة أخرى من أكبر نامة<sup>(١)</sup> ، تمثل أكبر وهو داخل متصرف إلى سيرات ، والمدحش في هذه اللوحة أن الفنان قام بعملها من الألف للياء أى قام بمفرد بعمل ليس فقط الرسم والتكوينات بل أيضاً التلوين والتذهيب وتصوير الصور الشخصية لأكبر ومستقبله من أهل المدينة والراقصين والموسيقيين . ورغم محافظته الشديدة والواضحة على الأسلوب الفارسي، لكن يكفى أنها للإمبراطور المغولي العظيم أكبر وهو داخل متصرف إلى المدينة للدلالة على أنه تأثر بمدرسة التصوير المغولية بالهند .

وأيضاً يمكن أن ننسب له لوحة رائعة من أكبر نامة، وتمثل بابر مستقبلاً رجلاً من رجال البلاط في قاعة الاستقبال في قصره ومن حوله حاشيته ، التكوينات وأسلوب رسم الوجوه بتعبيراتها وملامحها كذلك الحركات والملابس هذا بالإضافة إلى رسوم الأشجار والحيوانات والطيور وكذلك الرسوم المعمارية المتعددة الزوايا كل ذلك يتبع أسلوب فاروخ بك المتميز بمحافظته الشديدة على الأساليب التقليدية دون محاول للتجديد أو الاتجاه نحو الواقعية ، لذلك كان من السهل نسبة هذه الأعمال له دون أن تحمل توقيعاً .

وبانتقاله إلى البلاط البيجاوري في الدكن للعمل لدى إبراهيم عادل شاه الثاني كان لابد أن يتأثر ويؤثر في الفن وبخاصة فن التصوير الذي برع فيه . وظروف انتقاله إلى هناك كما سبق القول غير معلومة ، ويبدو أن إقامته امتدت لعشرة سنوات حتى عام ١٦٠٨ م . ومن التصاوير التي تنسب له في هذه الفترة وتحمل توقيعاً صورة تمثل سجيناً تركمانياً مكبلاً بالأغلال في رقبته ويده اليمنى . ويتضح فيها أسلوب فاروخ بك في رسم الخطوط ذات الزوايا كما في طريقة رسمه للعمامة التي يرتديها السجين . وقد قام برسم هذه الصورة فيما بين ١٥٩٠م-١٦٠٠م ووجد توقيعاً في أسفل مقدمة الصورة وهي محفوظة في متحف جيتم بياريس .

ويبدو أن الفترة التي عاصرت شيخوخة الفنان امتازت بحبه لموضوع معين ألا وهو رسم الصور الشخصية للشيخوخ والصوفيين والموالي والدراويز . وسنعرض لاثنتين من تلك اللوحات التي تمثل توقيعاً الأولى للدرويش ( شكل ١١٥ ، ١١٦ ) رسمت في حوالي

A. Okada, Op. Cit., p. 129.

(١)



١٦١٥ م وتمثله واقفاً من حوله أفرع مليئة بالشمار والأوراق الخضراء ، وما يلتفت النظر هو طريقة رسمه لأكمام الثوب الذي يرتديه هذا الدرويش حيث رسمها الفنان طويلة إلى حد كبير وتغطي الأيدي تماماً وتبدلى إلى الأمام . وفي اللوحة الثانية نجده يكرر رسم الأكمام بنفس الطريقة ، وهى لشيخ من الموالى عجوز ذى لحية وشارب أبيض وكذلك شعره الذى يتبدل إلى الخلف على كتفيه ، كما تحيط به النباتات بكثافة وغزارة وحيوية لكن بطريقة زخرفية تصويرية بحتة لا تتناسب مع موضوع الصورة . وتحمل اللوحة توقيع فاروخ بك وترجع إلى عام ١٦١٥ م وموجودة الآن فى متحف فيكتوريا والبرت بلندن<sup>(١)</sup> .

ولنفس الفترة الزمنية فى سن السبعين ، توجد لوحتان الأولى لصبى صغير<sup>(٢)</sup> ، وجد عاييا توقيعاً فى الإطار الخارجى للوحة ، واتبع فيها نفس الأسلوب الفارسى المحافظ بشدة، من حيث الثراء والغنى فى رسوم الورود والأفرع والطيور الواقفة عليها أو محلقة من حولها والثراء فى الألوان واستعمال الذهبى بدرجاته بكثرة . وفى لوحة أخرى نلاحظ أن أسلوب الفنان يميل إلى الطراز الديكانى وخاصة فى شكل الملابس والحزام الذهبى ، والشال الطويل متعدد الطيات ، أما الخلفية ومقدمة الصورة فملأها بالنباتات الخضراء ولم يترك بينها أى فراغ ليعود بذلك إلى أسلوبه الفارسى<sup>(٣)</sup> إذن كان أسلوب فروخ بك التصويرى مزيجاً من الفارسى الأصيل المحافظ والديكانى الذى اكتسبه فى الفترة التى انتقل فيها للعمل فى بلاط إبراهيم عادل شاه الثانى - أما المنحوتات الأوروبية فيبدو أنها لم تجذبه ولم يتأثر بها كثيراً فظل بذلك محافظاً على الأصالة الفنية الفارسية .

A. Okada, Op. Cit., p. 130.

(١)

Ibid, PL. 133 .

(٢)

Ibid, p. 120.

(٣)

## مسكين

نشأ مسكين نشأة فنية حيث كان أبوه الفنان الهندي Mahhes عضواً من أعضاء الرسم الملكي في عصر الإمبراطور أكبر ، كما كان أخوه الأصغر Asi من صغار الفنانين وله بضعة أعمال .

وبالطبع هناك أعمال مشتركة للأب والابن في بداية حياة الابن مسكين الفنية حيث سمح له أن يخطو خطواته الفنية الأولى في مخطوط الدراب نامه فيما بين ١٥٨٠ م - ١٥٨٥ م ، كما اشتغل مع أبيه كمزوق في مخطوط الرزنامه فيما بين ١٥٨٢م-١٥٨٤م ، هذه الأعمال التي كان له فيها دور ثانوي أتاحت له فرصة الاحتكاك بالأساتذة الكبار في الرسم أمثال بسوان ، دسوان ، كيسوداس مما كان له أثر عظيم في تحسن أدائه الفني واكتساب خبرات الفنانين الكبار . وبحلول عام ١٥٩٠م زادت مساهماته الفنية وتحسن أدائه التصويري وتأصلت خبراته وتدرجياً فاقت أعماله على أعمال أبيه عدداً وطغت شهرته عليه . فاحتوت أكبر نامه على أكثر من تصويرة لمسكين تشهد له بالبراعة وحسن الأداء .

ويمكن معرفة أسلوب مسكين من خلال لوحة تمثل أكبر عند هجومه على أحد القلاع<sup>(١)</sup> وأهم ما يلاحظ على هذه اللوحة هي جرأة الفنان في تنفيذها من حيث التباين في الألوان وتوزيع الأشخاص وازدحامهم وتسابقهم على القتال ، والإمبراطور الواقف أمام معسكره في مقدمة الصورة يتابع سير المعركة مع حاشيته ويصدر أوامره بالتحرك بسرعة لإنهاء الهجوم لصالحه .

ويتكرر نفس المنظر على صفحتين متقابلتين<sup>(٢)</sup> ويؤكد النقش أن التكوينات والتصوير للفنان مسكين ، أيضاً يتضح منها أسلوبه في ازدحام الصورة بالأشخاص المشتركين في الحصار وتصويرهم وهم يجرون مدافعهم الثقيلة عبر الصخور والتلال ، ولم ينس هنا الفنان الأصالة الفارسية في طريقة رسمه للصخور والحصن والأشجار الكثيفة الفروع والاختضار والسحاب والدخان المتصاعد من أثر القتال . أساليب وجدناها متكررة في رسوم مسكين ، ورغم أنها تؤكد بنقوشها أنها تكوينات ورسوم مسكين ، لكن كان من السهل التعرف عليها بدون توقيع الفنان (شكل ١٣٠) .

A. Okada, pl. 133.

(١)

Ibid, PL. 141,142 .

(٢)

ومن الواضح أن تصاوير مسكين كانت تتميز بموضوعاتها المتكاملة ، ومما سبق وما سيأتى ذكره يبدو أن موضوعات الحرب والصيد ومناظر البلاط . . . هي التي كانت مفضلة لديه بالإضافة إلى اهتمامه بالتفاصيل فى لوحاته سواء فى الشخصيات وملامحها وتعبيراتها وأيضاً بتوزيع الألوان وتناسقها وازدحام اللوحة بالمناظر الطبيعية التي تتناسب مع الموضوع ، كذلك كان يولى عناية خاصة بالأشكال المعمارية المتعددة الزوايا التي ازدحمت بها تصاويره . وتؤكد المصادر أن الفنان مسكين كان بارعاً فى رسوم الحيوانات والطيور وسبق فى هذا المجال الفنان منصور ، وله لوحات كثيرة منها : لوحة عالم الحيوانات والعشرة طيور<sup>(١)</sup> وغيرها التي توضح مهارته الفائقة فى رسم الحيوانات والطيور بطريقة زخرفية رائعة وميل واضح نحو الأساليب الأيقونية الأوروبية وخاصة فى تلك الحيوانات العجيبة وغير العادية التي تؤكد أنها منقولة من أصول أوروبية .

ولم تتضح هذه الإيحاءات والتأثيرات الأوروبية فقط فى رسوم الحيوانات والطيور إنما نجدها فى التصاوير الشخصية ، ففي لوحة تمثل مباراة بين طييين<sup>(٢)</sup> أحدهما يجرب علمه ودرايته فيختبر سما فتاكاً على طيبب آخر ، وهذه اللوحة تحمل توقيع مسكين ، ونرى بوضوح التأثيرات الأوروبية على الجدران التي حفلت برسوم ملائكة أعلى وأسفل الجدران ، كذلك الستائر المدلاة على الجدران ألوانها وتصميماتها منقولة من رسوم أوروبية<sup>(٣)</sup> ، ويبدو أن الفنان استعار هذه الرسوم من قصر الإمبراطور أكبر لأنها - أى التصويرة - معاصرة لفترة حكمه حيث إنها منقولة فى ١٥٩٩ م ، وهي من مخطوط خمسة نظامى ومحفوظة الآن فى المكتبة البريطانية بلندن .

وتبرز هذه التأثيرات بطريقة أوضح فى تصويرة لامرأة جالسة مع حبيبتها ، وهي من مخطوط بهارستان لجامى ومحفوظة الآن فى المكتبة البودلية باكسفورد . وهذه التأثيرات تتضح أكثر على الأشخاص المرسومين فى اللوحة ، فنرى الملامح وخاصة للنساء وطريقة وضع الشال على الرأس تشبه إلى حد كبير السيدة العذراء ، كما يلاحظ فى اللوحة تقنية الظل والنور التي بالتأكيد اكتسبها مسكين من اطلاعه على أعمال أوروبية<sup>(٤)</sup> .

A. Okada, Op. Cit, pl. 144 .

(١)

Ibid. pl. 143.

(٢)

Gemöldemalerie, Kunmsthistorisches Museum, wien, S. 83, Taf. S. 82 .

(٣)

Museum der welt, Op. Cit, S. 45, Taf 55 .

(٤)

وفي لوحة أخرى تمثل أمير في معية رجل دين ، محفوظة الآن في مجموعة خاصة لدى صدر الدين أغا خان، يتضح فيها إلى جانب البراعة في رسم الأشخاص وملاحظتهم وحركاتهم المعبرة أيضاً التأثير الأوروبي في الرسوم المعمارية وطريقة رسم الصخور الخيالية والحيوانات والطيور الموزعة توزيعاً جيداً في اللوحة ، وأيضاً التدرج في الألوان كل ذلك برع فيه مسكين ومقاييس ومعايير واحدة، بمعنى أنه مثلما برع في رسم الطيور والحيوانات برع كذلك في رسم الأشخاص والمناظر الطبيعية المصاحبة لكل موضوع .

ومن الأعمال الأخيرة التي تنسب له في أواخر حياته ، لوحة تمثل الأمير سليم يستريح على صخرة بجوار شجرة من عناء رحلة صيد ، يتضح فيها التكوينات المزدحمة التي اشتهر بها مسكين . ويبدو أن حياة مسكين العامرة بالفن قطع شوطاً كبيراً منها في النصف الأخير من عصر الإمبراطور أكبر وعاصرت المرحلة أو البدايات الأولى من حكم الأمير سليم ولذا ختم حياته الفنية بهذه اللوحة للأمير سليم في حوالي ١٦٠٠ م<sup>(١)</sup> .

وبلغ من تواضع هذا الفنان أنه كان يذيل تصاويره بإمضاء اسمه مسكين الكلمة التي تعني « التعيس أو سيء الحظ » ، وإن كانت أعماله الفنية العظيمة لا تتناسب مع ما يحمله توقيعه من معنى .



### منوهر

عاصر الفنان منوهر بلاط اثنين من الأباطرة المغول وهما أكبر وجهانجير ، وبدأ حياته الفنية مبكراً إذ إنه ابن المصور المشهور بسوان ولذا صقلت مواهبه منذ أن كان طفلاً يرافق أبيه إلى الرسم الملكي ، وعندما أصبح شاباً لازم والده واشتغلا معاً في توضيح المخطوطات بالصور لفترة امتدت ١٠ سنوات مما أكسبته هذه المشاركة خبرات ومهارات عالية حتى أصبح مسئولاً عن توضيح كل جوانب الصورة بدءاً من التكوينات ثم الصور الشخصية والتلوين .

وشيئاً فشيئاً أخذ الشاب منوهر يتحرر من مشاركة أبيه ، وأخذ أسلوبه الشخصي يتضح ، وخاصة في عصر جهانجير حيث يذكر المؤرخون أنه ازداد التصاقاً وقرباً من راعي الفن مما نتج عن ذلك تنفيذ ما يقرب من ١٠ صور شخصية للإمبراطور المحب للفن بصفة عامة وفن التصوير بصفة خاصة والقائمين عليه<sup>(١)</sup> .

ومن أجمل الأعمال المبكرة التي قام منوهر بتنفيذها وسنه لايتعدى خمس عشرة سنة تقريباً لوحة عبارة عن صفحة مزدوجة من مخطوط بستان سعدى نفذت في ١٥٨١ م ، مصورة ملونة ومكبرة ، وتمثل المصور الشاب منوهر يسند لوحاً على ركبته ويغمس ريشته في دواة الحبر ليكمل النص الذي كتبه ويقرأ « عمل منوهر بن بساون » ويجلس أمامه الكاتب ساندا أيضاً صحيفة على لوح يستند بالتالي على ركبته ويكتب بريشته نقشا يقرأ « الله أكبر صورة شخصية لحسين بن قلم » بينما هناك شخص ثالث يقف خلف مسند الكاتب ماسكاً قطعة قماش طويلة يقوم بالتهوية بها على الكاتب . واللوحة تظهر مهارة فائقة في طريقة رسم الوجوه الأدمية المعبرة وتثبت المستوى الفني الرفيع الذي وصل إليه منوهر بن بسوان في رسم الصور الشخصية حتى ولو كان بمساعدة أبيه وإن كان النص يثبت أنها من عمل الابن .

ومن منطلق هذه اللوحة المبكرة لمنوهر والملامح الفنية المتميزة أمكننا التعرف على أسلوبه في رسم الوجوه الأدمية ، ولذا أمكن بسهولة نسبة لوحات لم تكن تحمل توقيعها لكنها من عمله مثال ذلك لوحة من مخطوط ديوان انورى ومؤرخة في ١٥٨٨ م ، وأهم ما يلفت النظر في هذه اللوحة الوجوه الأدمية الرقيقة التي رسمت بليونة فائقة ، وقوة في التعبير وكذلك حركات الأشخاص المتنوعة . ومن الصور الشخصية التي نفذها الفنان منوهر

A. Okada, Op. Cit., pl. 169, 170 , 171.

(١)



للإمبراطور أكبر لوحة تمثله مستقبلاً الوزير ميرزا عزيز كوكح ، وقد أجاد المصور في رسم ملامح الإمبراطور الذي بدا منصتاً ومتبهاً لحديث الوزير الواقف أمامه ، ويبدو أن تلك الصورة التي نفذت للإمبراطور في حوالي ١٦٠٢ م - ١٦٠٤ م ظلت نموذجاً لتسخ منه صور الإمبراطور أكبر بعد وفاته لسنوات عديدة نظراً لتفوق الفنان في إبراز ملامح الإمبراطور بواقعية شديدة .

ومن الصور التي نفذها منوهر في حياة الإمبراطور أكبر لوحة تمثل رجال البلاط خارج القصر يتظرون أخبار مطمئنة عن صحة الإمبراطور الذي يرقد مريضاً داخل القصر ، وهنا تبرز عبقرية منوهر الفنية في الرسم الواقعي الذي يؤكد حجم المأساة على وجوه رجال البلاط المعبرة عن قلقهم وانزعاجهم لمرض الإمبراطور ، وهي من مخطوط أكبر نامه ومؤرخة في ١٦٠٤ م ، ومحفوظة الآن في مكتبة شستريتى بدبلن<sup>(١)</sup> .

وجدير بالذكر أنه عندما بدأ منوهر نقل ونسخ النماذج الأوروبية كان متقناً وبارعاً لدرجة الصعوبة بمكان التفريق بين النسخة المغولية المقلدة والأصل الأوروبي ومن تلك الأعمال الممتازة صورة للمادونا والطفل وتحمل توقيعه ويصيب تميزها عن الأصل للفنان الفلمنكي .

ويقال إن منوهر والأب بسوان قاما بنقل نسخ كثيرة من المنحوتات الأوروبية وكان من الصعب التفريق بين أعمال الأب خاصة في الأعمال التي لا تحمل توقيعاً ومنها لوحة لشكل آدمي رمزي ولا تحمل توقيعاً . ونرجح نسبتها للأب بمقارنتها بلوحة آدمي رمزي ، سيدة برأس حيوان خرافي مصورة بالكتالوج ( شكل رمزي لسيدة ) ولم يكتف منوهر بنقل الأوروبية ، بل قام بعمل صور شخصية لمبعوثي البلاط ومن تلك التصاوير لوحة نرى فيها مبعوث الجوسويت في زي كهنوتي ويحمل في يده الإنجيل ، بينما يده اليمنى موضوعة على صدره وكأنه يقوم بالصلاة . لوحة واقعية ، ويبدو أنها رسمت له على الطبيعة<sup>(٢)</sup> .

وأثناء حكم جهانجير تميز أسلوب منوهر بالواقعية الشديدة ، ويتضح ذلك من الصور الشخصية العديدة التي نفذها منوهر للإمبراطور وحاشيته ويلاحظ بهما الحشد الكبير للأشخاص مع سهولة التمييز بين شخص وآخر من ملامحه وتعبيراته ، ومراعاته للتنوع في

A. Okada, Op. Cit., pl. 156.

(١)

Ibid, pl. 160.

(٢)

Ibid, PL. 165 .

(٣)

الملابس والحركات والألوان . والأولى تحمل توقيعها والثانية تنسب له لأنها مشابهة لها في الأسلوب والتنفيذ .

وهناك لوحتان أخريان الأولى أيضاً تحمل توقيعها والثانية تنسب له ، ويبدو من شدة التصاق الفنان براعى فنه ، جعلته لا يترك مناسبة يظهر بها الإمبراطور إلا وسجلها بريشته والدليل على ذلك اللوحة الثانية التي يزن فيها ابنه الأمير خورام والمنفذة في حوالي ١٦١٠ م - ١٦١٥ م<sup>(١)</sup> (شكل ١٢١) .

ويبدو أن ارتباط الفنان الوثيق براعى الفن جعله المصور الملكي الشخصي للبلط ، ورغم ذلك لم يأت ذكر لاسم الفنان منوهر في مذكرات جهانجير . ربما لأن الإمبراطور كان أكثر اقتناعاً بأعمال الفنانين الآخرين الذين أتى ذكرهم في مذكراته أمثال منصور ، أبو الحسن ، وبشن داس كان يفوق إحساسه واقتناعه بفن منوهر . أو ربما كان الفنان منوهر لا يزال صغيراً في السن رغم تفوقه .

### مير هاشم

أهم ما يميز تصاوير مير هاشم هو خلو تكويناتها من التفاصيل الزائدة ، فعادة كان يكتفى برسم الصورة الشخصية بدون أى إضافات فى الخلفية أو المقدمات ، وفى نفس الوقت كان يهتم بإظهار الملامح وتوضيح التعبيرات والحالات النفسية التى كانت عليها الشخصية المراد تصويرها .

وإذا قارنا أسلوبه الفنى التصويرى بأسلوب أحد المصورين المعاصرين له ( جوفردهان ) الذى تفوق أيضاً فى رسم الصور الشخصية الفردية ، لوجدنا أن مير هاشم تفوق عليه حيث إنه كان مدققاً فى التفاصيل ومراعياً للقواعد الفنية فى عمل الملامح الأدمية الخالية من الأخطاء ، وبذلك كان اهتمامه بالواقعية والطبيعية أكثر من اهتمامه بالانفعالات والاحاسيس مما نتج عن ذلك أسلوب منطقى رفيع فى سلسلة من التصاوير الشخصية الفردية .

على أية حال عاصر الفنان مير هاشم عصرى جهانجير وشاه جيهان ، وخلال السنوات التى قاربت الأربعين فى البلاط المغولى لم يقم إلا برسم الصور الشخصية وكلها تميزت بالبراعة والتفوق . وجدير بالذكر أن أغلب تصاوير مير هاشم كانت لحكام الدكن وبيجور ونبلاء وكبار رجال البلاط . فهناك صورة شخصية لإبراهيم عادل شاه حاكم بيجور فى عصر جهانجير ، واللوحة تؤكد الأسلوب الدكنى والبيجورى رغم أنها لمصور من البلاط المغولى ، فبالإضافة إلى لحاكم بيجور، احتوت الصورة على بعض اللمسات التى كانت تميز أسلوب الدكن مثل الورود الرقيقة المتناثرة فى مقدمة الصورة وهذا ما تكرر فى لوحة لشخص من الدكن يدعى Jadun Ray Deccani ، وتحمل أيضاً توقيع هاشم . ورأينا فيها الورود المتناثرة فى مقدمة اللوحة ، وكذلك وضع اليدين واحدة فوق الأخرى ، الملابس الشفافة الرقيقة الفضفاضة ذات الألوان الفاتحة . كل ذلك من الملامح المتكررة فى التصويرتين وفى التصاوير الأخرى التى تحمل توقيع مير هاشم . ورغم كل هذا لم تخل اللوحتان من الملامح المغولية المتمثلة فى التعبيرات الصادقة والوضع التقليدى الخاص بالصور الشخصية المغولية .

وهذا ما نلاحظه بوضوح فى تصويره لسلطان آخر من الدكن يدعى محمد قطب شاه<sup>(١)</sup> ، وتحمل توقيع هاشم ، ورغم تطابقها بشدة مع صورة إبراهيم عادل شاه إلا أنها تعكس تأثيرات مغولية واضحة وخاصة فى وضع الوقوف الذى اتخذته السلطان محمد قطب شاه

A. Okada, Op. Cit., pl. 176.

(١)

ويداء الموضوعة واحدة فوق الأخرى على عقبض سيفه والشال الرقيق الذى يلتف على كتفيه ويتزل بتموج إلى الخلف . ورغم كل هذه التأثيرات إلا أن اللوحة تنتمى أكثر لأسلوب الدكن من حيث الملابس الشفافة الفاتحة اللون ، اليدان المتقاطعتان الواحدة فوق الأخرى .

ويتكرر نفس الأسلوب الذى يجمع بين الديكنى والمغولى فى سلسلة من اللوحات لحكام ونبلاء وكبار رجال بلاط من الدكن ، وما يجمع بينها هو خلو الخلفية من أى زخارف أو إضافات ، ولا يظهر بها سوى توقيع المصور مير هاشم كما تتطابق فى وضع الوقوف التقليدى واليدان المتقاطعتان على السيف والعصا ، وأخيراً الملابس التى صممت كلها بطريقة واحدة<sup>(١)</sup> .

أيضاً قام مير هاشم بعمل صورة شخصية لملك عنبر تجمع بين الأسلوبين الدكنى والمغولى ، وتحمل هذه اللوحة نقشا يقرأ ( كتب بيد جهانجير ، عمل مير هاشم ) . مما يؤكد أن المصور مير هاشم كان المصور الملكى للإمبراطور جهانجير ، فكان يطلب منه رسم الأشخاص ذوى العلاقة الوثيقة به شخصياً<sup>(٢)</sup> .

ومن الصور الشخصية التى قام بتنفيذها مير هاشم للإمبراطور جهانجير صورتان نصفيتان والأولى تمثله فى مرحلة سنية متقدمة إلى حد ما عن الثانية ، وأهم ما يلفت النظر فى تلك التصويرتين النصفيتين هو الواقعية الشديدة ومطابقتها للأصل ، كذلك هناك صورة شخصية ل شاه جيهان ، واقفا على كرة العالم ماسكاً بيده اليسرى جوهرة بينما اليد اليمنى تقبض على السيف ، ويتضح بها التأثيرات الأوروبية حيث ملأ الفنان أعلى الصورة بثلاثة من الملائكة السابقين فى السماء يقدمون شارات الحكم للإمبراطور<sup>(٣)</sup> .

ومن الصور الجماعية النادرة التى تحمل توقيع مير هاشم ، وهى تمثل الجد الأكبر تيمور مع خلفائه بابر وهمايون وأكبر وجهانجير ، وتعتبر هذه اللوحة من التصاوير الخالدة لأن الفنان لم يكن معاصراً إلا للإمبراطور جهانجير ، وربما نقلها بناء على رغبته وتأصيلاً لأحقيقته فى اعتلاء العرش وتأكيدها لشرعية حكمه<sup>(٤)</sup> .

(١) A. Okada, PL, 177,181.

(٢) Ibid, p. 50.

(٣) Ibid, p. 57.

(٤) Ibid, p. 56.

إذن أسلوب مير هاشم كان مميزا ومحكوما بحرفية الأساليب الفنية الملكية ، ولذلك خلف لنا سلسلة من التصاوير الشخصية لحكام المقاطعات والنبلاء وكبار رجال البلاط هناك . وربما جاء ذلك نتيجة لكثرة التنقل مع الإمبراطور في المقاطعات لعقد اتفاقيات أو في معارك حرية ضد متمردين في تلك المقاطعات ، وكذلك كان يسجل تصاوير لهؤلاء الرجال الذين كانوا يدينون بالولاء للإمبراطور ، هذا بالإضافة إلى عمل تصاوير شخصية للأباطرة المعاصرين لفترة حياته كما ذكرنا من قبل . ولذلك خلف لنا سلسلة من الصور الشخصية الواقعية كما طلب منه تنفيذ أو المشاركة في عمل لوحة شخصية للإمبراطور جهانجير ماسكا بكلتا يديه صورة شخصية لأبيه أكبر ، مشتركا في هذا العمل مع الفنان أبي الحسن . هذا التعاون الفني المشترك الذي يحمل اسميهما معا يؤكد اشتغاله في الرسم الملكي مع فنانين كبار أثناء حكم جهانجير وشاه جيهان .



### بشنداس

يتضح من اسم هذا المصور أنه هندي الأصل ينتمى لطائفة الـ Vishnu ، لأن اسمه الأصلي هو Vishnu Dasa ، وعمل في البلاط الملكي المغولي في الفترة من ١٥٨٩ م - ١٦٥٠ م . وينحدر بشنداس من أسرة فنية لأنه ابن أخ المصور الهندي Nanaha وهذا طبقا لنقش على هامش صفحة من مرقع جلستان المحفوظ الآن في المكتبة الملكية بطهران ، وعمه هذا معروف أنه من أشهر مصوري الرسم الملكي في عصر أكبر ، وبالتأكيد هذه القرابة أثرت في نبوغ بشنداس الفني المبكر .

ولذلك كانت أعماله المبكرة صورا توضيحية في مخطوط بابر نامه ، ويذكر أن ابن عمه كان يقوم بعمل الصور الشخصية بينما ابن أخيه بشنداس - الذي كان لا يزال حديث السن يقوم بعمل التكوينات والتلوين<sup>(١)</sup> .

وبعد هذه البداية الفنية المتواضعة للفنان بشنداس ، نجد أن اسمه ارتبط بالإمبراطور جهانگیر حتى قبل أن يعتلى العرش وحين ذهب إلى الله آباد ليؤسس لنفسه بلاطا خاصا بعيدا عن أبيه ، كان بشنداس ضمن مجموعة المصورين الذي رافقوا الأمير سليم وشارك في توضيح مخطوط أنوار سهيلي بالصور مع فنانين آخرين في الله آباد ، فكانت هذه التصاویر من الأعمال المبكرة للفنان بشنداس في عصر الأمير سليم ، وهذا يفسر ارتباط راعي الفن بهذا الفنان في وقت مبكر وحتى قبل أن يصبح إمبراطورا .

ومن تصاویر هذا المخطوط التي تحمل توقيع بشنداس لوحة تحمل عنوان « السلطان البغدادى والخدمة الصينية »<sup>(٢)</sup> . . وأهم ما يلاحظ على تلك التصويرة هو وجوه النساء المتكررة والمحافظة وهذا يدل على أنه لم يكن مسموحا للمصورين ارتياد حرم ملك النساء ، فبدا وكأنه رسمهن من الذاكرة ، ومع ذلك توضح هذه التصويرة أسلوبه الفني الذي يبدو متأثرا بطراز الدكن وربما كان مسقط رأسه من هناك . ومن تلك الملامح الملابس الشفافة الواسعة التي تلبس فوق السروال اللصق بالجسم فضلا عن ألوانها الفاتحة المتناقضة . أما التأثيرات المغولية فتتضح في الجلسة المعتادة التقليدية والموضوع المكرر واللامح الشخصية الطبيعية والنظرات التعبيرية للسلطان والسيدة الصينية الجالسة أمامه ، كذلك المحافظة الشديدة

A. Okada, Op. Cit., PL. 188.

(١)

Ibid, PL. 184.

(٢)

فى عمل تصاوير للنساء .. على أية حال أعطتنا هذه الصورة مفتاحا لمعرفة أسلوب بشنداس فى عمل تصاوير ربما تطور فيما بعد للأحسن ، إذ أنها تمثل بداية حياته الفنية من حوالى ١٦٠٤ - ١٦١٠ م .

ومن تصاوير المناسبات التى كان يحرص الفنانون على تسجيلها إرضاء لراعى الفن ولإظهار المواهب الفنية المتعددة داخل الصورة الواحدة . مثال على ذلك لوحة مولد أمير ، ربما تمثل ميلاد الأمير سليم ( جهانجير ) ، رسمت فى حوالى ١٦١٥ م - ١٦٢٠ م كصورة توضيحية فى مخطوط جهانجير نامه<sup>(١)</sup> .

يبدو أن الفنان بشنداس كان متخصصا فى رسم الصور الشخصية للنساء ، كما كان يتمتع بثقة الإمبراطور ، إذا افترضنا أنه أعطاه الإذن بارتياح بلاط الحريم حتى ولو من خلال نافذة ، أو عن طريق إحدى الخادومات التى كانت تصف له المنظر ويقوم هو بالتنفيذ .. ومن هنا تنوعت تصاوير النساء المرسومات فى اللوحة ، كما تنوعت وظيفتهن فى الحرم ملك فمهن الخادومات ، الموسيقيات ، السيدات المشتركات فى هذه المناسبة هذا إضافة إلى الأميرات مثل مريم الزمانى أم إمبراطور المستقبل ، وحميدة بانو ييجوم أم الإمبراطور أكبر . تسجيل رائع الحريم رغم المحظورات ، ولأن المناسبة تخص بلاط الحريم ، ويتضح ذلك من وقوف الرجال خارج أسوار البلاط الحريمى .

وبلغ من ثقة الإمبراطور جهانجير فى المصور بشنداس أن أرسله ضمن بعثة دبلوماسية بعثها الإمبراطور إلى إيران فى ١٦١٣ م ، وذلك لتحسين العلاقات الدبلوماسية بين أباطرة المغول والملوك الفرس التى تأثرت كثيرا نتيجة لسيطرة المغول على مدينة قندهار الأفغانية بعدها سلمها الحاكم الفارسى لأحد قادة أكبر العسكريين سنة ١٥٩٥ م ، لكن بعد ١٠ سنوات عاد الجيش الفارسى ليستولى عليها . ذلك لأنها كانت ملتقى الطرق التجارية نتيجة لتحكمها استراتيجيا فى المرور إلى الهند ، لذلك ظلت هدفا لمنافسة قوية بين إيران والهند . لذلك أرسل جهانجير هذه البعثة بقيادة خان علام لإجراء مفاوضات دبلوماسية مع الملك الفارسى ، وكان بشنداس مسئولاً عن عمل صور شخصية للشاه الفارسى وكبار رجال البلاط وذلك لمهارته فى عمل الصور الشخصية الواقعية .

ومن ثم قام الفنان بشنداس بعمل تصاوير عديدة بعضها يحمل توقيع والبعض الآخر

A. Okada, Op. Cit., PL. 191.

(١)

بلون توقيع، لذا يمكن نسبتها إليه بسهولة بناء على أسلوبه التصويري المميز . ومن هذه الأعمال صورة شخصية لشاه عباس جالسا على العرش ، وصورة أخرى لشاه عباس ممتطيا حصانه ، واللوحتان محفوظتان في أكاديمية العلوم في سانت بترسبيرج<sup>(١)</sup> وقد سجل الزيارة في لوحة جميلة تمثل شاه عباس مستقبلا المبعوث الملكي خان علام وباقي أفراد البعثة الدبلوماسية .

وعند عرض تلك اللوحات على جهانجير أعجب بها أشد إعجابا ، وأعطى الفنان بشنداس هدية عبارة عن فيل ، كما سجل في مذكراته : « عندما أرسلت خان علام إلى فارس ، أرسلت معه مصورا يدعى بشنداس ، الذي كان مميزا في عمل الصور الشخصية ، وذلك لعمل تصاوير شخصية لشاه عباس وكبار رجال مقاطعته ، ويحضرهم لى ، وقد قام بعمل تصاوير مطابقة لأغلبهم كما قام بذلك بصفة خاصة لأخى الشاه فكانت مطابقة للغاية، لدرجة صعوبة تمييزها عن الأصل »<sup>(٢)</sup> . .

ولم يكف الفنان بتصاوير البعثة الرسمية ، بل ظل يمارس فنه في طريق عودته مروراً بأفغانستان، قام بعمل صورة شخصية لبهادر خان يزبك حاكم قندهار ، وتحمل توقيع على الجانب الأيمن للصورة .

وظل النشاط الفنى التصويرى للفنان بشنداس فعالا حتى فى عصر شاه جيهان ويذكر أنه انتقل بعد ذلك للعمل فى بلاط ظافار خان حاكم كابول وكشمير والسند وكان محبا للشعر وراعيا للفن ، وينسب له مخطوط موضح بالصور محفوظ الآن فى الهيئة الاجتماعية الآسيوية فى لندن ، اشتمل على سلسلة من التصاوير التى تبرز نشاط ظافار خان ، ومن عمل المصور بشنداس . ومن هذه التصاوير لوحة تحمل عنوان : « ظافار خان وأخوه فى معية شعراء وباحثين » . ويبدو أن بشنداس نفسه مصورا فى هذه اللوحة ، واضعا لوح الرسم على ركبتيه ، يبدو كبيرا فى السن حوالى السبعين وربما كان هذا آخر عمل قام به لذلك رسم نفسه به<sup>(٣)</sup> .

(١) انظر لوحة ٢٧ : وهى تمثل شاه عباس فى معية الاميراطور جهانجير ولا تختلف فى تكوينها وكذلك الصورة الشخصية لشاه عباس عن التصاوير التى نفذها الفنان له .

A. Okada, Op. Cit., pl., 198.

(٢)

Ibid, pl. 194.

(٣)

ويبقى أسلوب بشنداس دقيقا ومتميزا في عمل الصور الشخصية من حيث النظرات العميقة المعبرة والملامح الدقيقة والألوان المتنوعة الزاهية ، والتكوينات المتناسقة والتأثيرات الأوروية في تصاوير الملائكة على الجدران وكأنه أراد أن يختم حياته الفنية بعمل قوى يترك انطبعا عظيما لدى راعي فنه الإمبراطور جهانجير (شكل ١٣٥) .

### بشتر

اشتهر بشتر بميله الشديد نحو تصوير البلاط المغولى الهندى بفخامته وعظمته ، وكان بارعا فى تنفيذ الصور الشخصية لكل من الأباطرة العظام جهانجير وشاه جيهان ، حيث لم يعثر له على أعمال معاصرة للإمبراطور أكبر ، لذا يمكن القول بأنه بدأ حياته الفنية فى أوائل القرن السابع عشر وحتى الفترة التى تنحصر بين الأعوام ١٦٤٥ م - ١٦٥٠ م .

ومن الأعمال المبكرة التى وجد عليها توقيع بشتر واضحا ( لوحة ٣٦ ) قام بعملها فيما بين ١٦١٥م - ١٦٢٠ م ، وهى تمثل الإمبراطور جهانجير متوسطا اللوحة يتكلم مع شيخ صوفى يقف بجواره سلطان عثمانى ثم الملك جيمس الأول ، ويليه الفنان بشتر نفسه حاملا بين يديه لوحة ربما ليهدئها للإمبراطور . وأهم ما يمكن أن نستخلصه من صورته الشخصية أنها تؤكد لنا انتمائه الهندى ، ويشير إلى ذلك عمامته الحمراء وعباءته التى تقفل على اليسار طبقا للتقليد الهندى ، لأن العباءات التى تقفل على الجانب الأيمن تمثل الطراز الإسلامى .

كما يتضح من هذه اللوحة التأثيرات الغربية فى رسوم الملائكة المدعمة للقاعدة الحاملة للعرش ، وكذلك الساعة الرملية إضافة إلى الملائكين الطائرین فوق الهالة الضخمة التى تحيط بالإمبراطور ، ونقوش السجادة المحيطة بالمكان . . كلها أيقونات أوروبية نقلت بطلاقة وفن ، هذا بخلاف الأشخاص المرسومين الملك جيمس والسلطان العثمانى بلامحهم المميزة وملابسهم التقليدية وأغطية الرأس والألوان الرقيقة التى تميزت بالهدوء والرصانة . . كل ذلك ومن خلال تلك اللوحة المبكرة أمكن تميز أسلوب بشتر الواقعى فى رسم الصور الشخصية بما يتطابق فعلا مع الأصل .

ولأن الفنان بشتر كان مهتما بالبلاط والمحيطين به ، لذا وجدت تصاویر كثيرة لكبار رجال البلاط المقربين للأباطرة أمثال اعتبار خان ، وسندر داس ، وعساف خان واللوحات الثلاث تحمل توقيع بشتر ويتضح فيهم أسلوبه فى عمل الصور الشخصية ، والفخامة والعظمة التى كان يعيش فيها هؤلاء المحيطون بالبلاط دون تكلف أو ابتعاد عن المألوف<sup>(١)</sup> .

كما برع بشتر فى عمل تكوينات ورسوم التجمعات والأشخاص المزدحمة كما يتضح ذلك من تصاویر تمثل استقبال فى بلاط شاه جيهان ، وتحمل توقيع الفنان بشتر وتجمع بين

A. Okada, Op. Cit., pl. 196, 197, 198.

(١)



الطراز المغولي الهندي والأيقونات الأوروبية التي كررها الفنان في تصاويره<sup>(١)</sup> .

وتظهر التأثيرات الأوروبية واضحة في لوحة تجمع بين شاه شجاع ومهراجا جاج سنج من مرور ، حيث رسم الفنان ملكين يسبحان أعلى رأسيهما يحملان مظلة حفلت بتصاوير أشخاص ملامحهم وملابسهم وعمامتهم أقرب إلى الهنود ، ومن هنا جمعت اللوحة بين الطراز الهندي والإسلامي والأوروبي بقدرة فنية عالية المهارة ، ورغم أنها لا تحمل توقيع بشتري إلا أنها تنسب له بلا شك لوضوح أسلوبه الفني في رسم الصور الشخصية والأيقونات الأوروبية .

وتتضح الفخامة والأبهة والعظمة التي كان يعيشها الأباطرة في الصور الشخصية التي نفذها بشتري للأباطرة والأمراء حيث كانت تلك اللوحات خالية من أى زخارف اللهم إلا الحلى والمجوهرات التي كان يتحلى بها هؤلاء بالإضافة إلى الملابس الرشيقة الغالية الرقيقة المستوى ، ففي لوحة تمثل شاه جيهان واقفا بكل وقار وعظمة متحليا بالجواهر الثمينة مرتديا ملابس أنيقة تنم عن عظمة وبهاء العصر والحياة المرفهة المترفة التي كان يحياها الأباطرة . وكذلك لوحة تمثل الأمير سليم وتحمل توقيع الفنان بشتري ، ومن ملامح الأمير الواضحة والمرسومة بإتقان ، استطعنا أن ننسب للفنان لوحة لا تحمل توقيع بشتري وتمثل الأمير سليم يتناقش مع مجموعة من رجال الدين في حديقة القصر ، وتتطابق بشدة ملامح الأمير في تلك اللوحة مع ملامحه التي شاهدناها في اللوحة السابقة .

ومن اللوحات التي تسجل لبشتريه وبراعته في عمل الصور الشخصية للأباطرة ، اللوحة التي تجمع بين أكبر وجهانجي وشاه جيهان ، وتحمل توقيع الفنان ويدون هذا التوقيع لأبد وأن تنسب له ، لأنه تخصص في هذا النوع من التصاوير بلا منافس اللهم إلا الفنان أبو الحسن الذي كان يتفق مع الفنان بشتري في رسم الصور الشخصية التي تمجد الأباطرة بعد وفاتهم ، وبالطبع بأمر من الإمبراطور الجالس على العرش ليؤكد شرعيته في الحكم وإن انتقال العرش مضى بطريقة شرعية ويدون نزاع .

كما أن هناك لوحة للإمبراطور شاه جيهان تمثل عظمته وقوته وامتلاكه للعالم بوقوفه على الكرة الأرضية واضعا قدميه على أقوى الحيوانات ، وتحرسه من أعلى الملائكة حاملة له التاج الملكي راکعاً أمامه رجل يعلن خضوعه له ، ويقف على الجانبين الأشخاص

A. Okada, Op. Cit., pl. 199.

(١)

مزدحمين معلنين ولاءهم له . . كلها استعارات واضحة من الأيقونات الأوروبية لكنها خدمت اللوحة وأبرزت قوة التعبير عما تحمله الصورة من مضمون .

وفي المرحلة الأخيرة من حياة بستر الفنية نجده اتجه إلى تصوير رجال الدين والحكماء والسفستانيين متخليا إلى حد ما عن أسلوبه التقليدي في رسم الأبهة والعظمة وحياة البلاط المرفهة التي جمعها موضوع واحد ونفذت فيما بين الأعوام ١٦٤٠ م - ١٦٥٠ م ، التي تمثل أواخر عصر شاه جيهان ، وربما أيضا الاتجاه الجديد الذي تمثل في تجريد الفن من الثراء الزائد والأبهة والميل به نحو التقشف والزهد .

ومن الأعمال التي نفذها في نفس الفترة صورة تجمع بين شاه جيهان وعساف خان في أواخر حياته ، وتظهر بقوة أسلوب بستر الواقعي في التصوير وإصراره على النقل من المنحوتات الأوروبية وتضمينها في لوحاته (شكل ١٣٧) .

وبعد هذه الحياة الفنية الحافلة للفنان بستر يمكن إيجاز أسلوبه الفني المتميز في واقعيته الشديدة في رسم الصور الشخصية وإصراره على النقل من المنحوتات الأوروبية وإظهار التأثيرات الغربية بوضوح دون الإيحاء إليها . . ثم الاتجاه في أواخر حياته الفنية إلى تصوير رجال الدين والحكماء والسفستانيين تمشيا مع الاتجاه الديني الجديد .

### أبو الحسن

ولد الفنان أبو الحسن في نهاية القرن السادس عشر، وهو ابن الفنان الفارسي أقارضا، وأخ لمصور آخر يدعى عبيد . وبالنسبة لهذا الجو الفني الذي ولد ونشأ فيه الفنان كان له أكبر الأثر في حياته الفنية التي بدأت في سن مبكرة . وما يذكر أنه قام وسنه لايتعدى الثلاثة عشرة بالنسخ من منحوتة أوروبية للفنان البرشت ديرر وهي للراهب جون ، وتحمل توقيعها مما يؤكد أنها من عمله في حوالي ١٦٠٠ م - ١٦٠١ م ، كما ثبت أنه في الوقت الذي كان أبوه يقوم بعمل لوحات فنية تجمع بين الفارسي الأصل والمغولي الهندي ، بدأ الابن حياته الفنية بالنقل أو النسخ من المنحوتات الأوروبية رغم صعوبتها وصفاتها الفنية العالية<sup>(١)</sup> .

ويبدو أن الفنان أبو الحسن أقبل على دراسة المنحوتات الأوروبية منذ صغره متأثرا بها وصار ينقل وينسخ منها صورا للمسيح والرهبان هذا بالإضافة إلى الأشكال الرمزية . هذا الاتجاه جعله يتفصل عن الأسلوب المحافظ التقليدي لوالده ، ويخط لنفسه أسلوبا جديدا تنضح فيه شخصيته مما لفت نظر الإمبراطور جهانجير . . لكن رغم ذلك نشاهد التأثيرات الفارسية المحافظة في لوحة من مخطوط أنوار سهيلي الذي بدأ العمل فيه حوالي ١٦٠٤م في الله آباد واكتملت في أجرا في حوالي ١٦١٠م . وتمثل اللوحة دبشليم يزور رجلا حكيما يدعى بيدبا ، وتحمل توقيع أبي الحسن بجوار نقش يقرأ « نافض الغبار عن بستان أقارضا » مما يؤكد اعتراف الابن بفضل والده عليه واحياءه لتراثه القديم المحافظ الذي تمثل في أسلوب والده<sup>(٢)</sup> .

ويبدو أن للفنان أبي الحسن سلسلة من التصاوير المنقولة عن والده ، وبأمر من الإمبراطور جهانجير قام بإعادة رسم الوجوه بطريقة منمقة طبيعية وإصلاح أسلوب رسم العمامات والملابس وكذلك حركات الأيدي الراقصة لهؤلاء الدراويش تلك اللوحة التي قام بتصميمها من قبل آقا ميرك (رضا) في منتصف القرن السادس عشر<sup>(٣)</sup> .

ومنح أبو الحسن لقب نادر الزمان بعد أن قام بتصوير الإمبراطور جهانجير يعتلي العرش واستخدمت كصفحة أولى لجهانجير نامه ، مما دفع جهانجير أن يسجل في مذكراته قائلا : « أبوه أقارضا من هيرات في نفس الوقت الذي كنت فيه أميرا وجاء ليلتحق بخدمتي ، والآن

A. Okada, Op. Cit., p. 171.

(١)

Ibid, pl. 212.

(٢)

Ibid, pl. 213.

(٣)

لا أرى أى مقارنة بين أعماله وأعمال أبيه .. فأعماله ليس لها نظير أو منافس .. وبالفعل فهو نادر الزمان « . ومنذ هذه اللحظة أصبح المصور الملكى للإمبراطور جهانجير فكانت بداية طيبة لحياته الفنية التى قام فيها بعمل صور شخصية للأباطرة والأمراء المغول<sup>(١)</sup> .

أما التكوينات وتصاوير المجموعات والأشخاص المتنوعة ملامحهم ، المختلفة ملابسهم المتغيرة ألوانها تبدو فى لوحة تمثل جهانجير فى شرقه قصره متطلعا بوجهه ليراه الواقفون أو تقليد كان يقوم به الأباطرة صباح كل يوم قبل القيام بأى أعمال . وقد كرس الفنان كل إمكاناته الفنية فى هذه اللوحة حيث أعطى كل شخصية صفاتها الفردية فلا يتشابه أحد مع الآخر ، إضافة إلى هذا التنوع فى الملابس والعمائم والتباين والتناسق فى الألوان .

وفى لوحة أخرى تمثل أيضاً جهانجير يحمل لوحة رسم بها أبوه أكبر وتحمل توقيع نادر الزمان (شكل ١٣٦) .

وبعد وفاة جهانجير انتقل ولاؤه وكذلك ومهارته الفنية لراعى الفن الجديد الإمبراطور شاه جيهان . ومن الأعمال الفنية التى نفذها للأمير خورام لوحة تمثله واقفا متحليا بالجواهر واللاكى النفيسة ويده الجوهرة العظيمة وكتب فوق الهالة ، وأيضاً داخل هالة من نور « شاه جيهان » ، وواضح أنه حين كان صغير السن كما يبدو من ملامح الصورة لا يتعدى الخمسة والعشرين ربيعاً ، كما وقع عليها الفنان بلقبه الجديد ( نادر الزمان ) .

ولوحة أخرى للإمبراطور شاه جيهان داخل إطار بيضاوى ، بينما يظهر أبوه فى لوحة نصفية أصغر وداخل إطار مربع ، وهو الأسلوب التقليدى لإثبات شرعية انتقال العرش من الأب إلى الابن . أما العظمة والأبهة الملكية فتظهر فى لوحة للشاه جيهان جالسا على عرش الطاووس ( لوحة ٤٧ بالكتالوج ) . هذا العرش الفخم الملىء بالزخارف الدقيقة ، المطعم باللاكى والأحجار الكريمة .. لوحة فنية رائعة تثبت قدرة وإبداع الفنان وتكريسه الفن لخدمة راعى الفن بلا منازع فاستحق بذلك أن يكون نادر الزمان .

وهكذا نرى أن الفنان أبا الحسن ، كان فنانا ملكيا خالصا ومخلصا إذ أنه وضع إمكاناته الفنية فى خدمة إمبراطوره وراعى فنه منذ أن منحه الإمبراطور جهانجير لقب نادر الزمان وهو لا يتوانى عن خدمته والتفنن فى إظهار عبقريته فى عمل الصور الشخصية للأباطرة .

A. Okada, Op. Cit., p. 277.

(١)

Ibid, PL 217.

(٢)



### جفردهان

أطلق على المصور جفردهان Khanazada أى المولود فى الرسم الملكى ، حيث إن أباه هو المصور الملكى Baharani Das كان يعمل مصورا ملكيا لدى الإمبراطور أكبر . . . وبالتالي اشتغل الابن فى الرسم الملكى منذ أن كان شابا وامتدت حياته الفنية لتشمل عصرى كل من جهانجير وشاه جيهان .

وكان هذا المصور مهتما شأن من سبقه من الفنانين بعمل صور شخصية للأباطرة العظام ولكنه اختلف عنهم فى تملقه ومدحه للحكام دون الاهتمام بإظهار عظمة البلاط المغولى وفخامته - كما كان يفضل إظهار شرعية انتقال الحكم من إمبراطور لآخر حتى بعد وفاتهم معتمدا فى ذلك على الذاكرة . أما أهم ما يميز فنه ، بالإضافة إلى عمل تصاوير للأباطرة - تفوقه فى عمل صور شخصية لرجال الدين والنسك والزهاد متبحرا فى ذلك فى الحياة الروحية التى كان يحياها هؤلاء المتقشفون الروحانيون الهنود ؛ فنقل لنا صورا رائعة عن حياة هؤلاء وملابسهم وأماكن معيشتهم وطريقتهم فى الحياة وهذا يختلف بالطبع عن حياة الترف والبذخ التى كان يعيشها الأباطرة المغول وبذلك قدم لنا أسلوبين للحياة فى العصر المغولى الهندى يختلفان تماما وعلى النقيض لكنه أجاد فى ذلك بدون تكلف أو تبذير .

ولنبدا بأعماله المبكرة التى عاصرت الفترة الأخيرة من عصر أكبر له خمس تصاوير فى مخطوط أكبر نامه ، منها لوحة تمثل أكبر يتعلم التصوير على يد بيرم خان ، واللوحة تحمل توقيع جفردهان لذلك كان لها أكبر الأثر فى معرفة أسلوبه المبكر فى التصوير الذى يؤخذ عليه النقيض فى ضبط الملامح وإتقان فى رسم اتجاهات الوجوه وضعف فى إظهار التعبيرات والحركات ، على الرغم من كل هذا ضمت الصورة وجوها عديدة لرجال البلاط فأعطت له فرصة لعمل استكشافات أو كتجربة أولية أكسبته خبرة فى أعماله المستقبلية ، كما أعطتنا فرصة للمقارنة بين تصاويره المبكرة وتطور أسلوبه خاصة فى رسم الوجوه الشخصية . . . والذى لمسناه فيما بعد فى زخارف الهوامش فى صفحتين من مرقعه جهانجير ، وتشهد له جميعا بالتفوق والتقدم فى أسلوب رسم الوجوه الشخصية<sup>(١)</sup> .

ومن تصاوير جفردهان الفردية للشخصيات لوحة تمثل روب سنج واقفا واضعا يده اليمنى فوق اليسرى معلقا سيفه على جانبه الأيسر ، نفس ملامح التصوير التى رأيناها من

A. Okada, Op. Cit, pl. 219 , 230 , 231.

(١)



قبل فى صور شخصية للأباطرة ورجال البلاط قام بتنفيذها كل من بشتى وأبو الحسن<sup>(١)</sup> .

كما أن هناك سلسلة من التصاوير التى اعتمد فيها جفردهان على الذاكرة أو النقل ممن سبقوا ذلك لوفاة أصحابها ، وكان الهدف منها إثبات شرعية انتقال الحكم إلى الإمبراطور الجالس على العرش وراعى فنه ، ويمكن أن نطلق عليه التصاوير المتعلقة بالتكلفة التى تسعى للتقرب إلى الحاكم الجالس على العرش واكتساب رضائه (٣٠، ٢٢٠، ٢٢١، ٤٤) . وهى تمثل أيضا الموضوعات التى تهتم السلالة الحاكمة المغولية وهى تمجيد الأجداد ، وإثبات العلاقة بين الأب والابن من ناحية والأبناء والأجداد من ناحية أخرى وتأكيد شرعية السيادة المغولية .

وأهم ما يميز هذه التصاوير أنها تعكس التأثيرات الأوروبية التى توصل إليها جفردهان بدراساته وإطلاعها على المنحوتات الأوروبية ، ووضحت تلك التأثيرات فى رسم الوجوه والمناظر الطبيعية وأسلوب رسم الأحصنة بطريقة زخرفية ، وكذلك الضباب الخفيف ، وأوراق النبات الرقيقة الموزعة هنا وهناك إضافة للجو العام للوحتين الذى تميز بالهدوء والرصانة .

وتتضح تكوينات المناظر الطبيعية أكثر فى عدة تصاوير أخرى<sup>(٢)</sup> ، وهى مأخوذة من المنحوتات الفلمنكية ، وأمثلة بليغة للتكنيك الأوروبى المستوحى من تصوير المنظر الطبيعى قريب بعيدا أو بمعنى آخر للبعد والقرب والبعد الثالث .

وأهم ما يلفت النظر فى تصاوير جفردهان أنها كانت ذات موضوعات اجتماعية تمثل الإمبراطور أو أحد الأمراء بصحبة أميرات أو سيدات من بلاط الحريم . والجدير بالذكر أن هذا الفنان لم يكن له منافس فى عمل صور شخصية للنساء ما عدا بشنداس الذى ذكرناه من قبل أنه كان متخصصا فى هذا النوع من التصاوير ، لكن جفردهان تفوق عليه فى عمل تصاوير واقعية ليست مكررة فيها تنوع فى الملامح وفى الملابس وتسريحات الشعر وحتى فى أغطية الرأس ، لذلك لم يكن هناك أحد يعادل أستاذية جفردهان فى الاهتمام بالواقعية فى صور النساء الشخصية<sup>(٣)</sup> .

ومن مظاهر التنوع فى موضوعات جفردهان الاجتماعية ، مناظر البلاط التى تمثل

A. Okada, Op. Cit, pl. 233.

(١)

Ibid, pl. 223.

(٢)

Ibid, pl 226, 247.

(٣)

الأباطرة في حياتهم اليومية . فترى جهانجير يلعب البولو وأمير يتحدث مع رفاقه في حديقة، وركز الفنان هنا على المناظر الطبيعية والجلسة الاجتماعية التي سجل فيها بدقة تعبيرات الوجوه كما نوع في حركات الأشخاص وطريقة جلستهم<sup>(١)</sup> .

ثم نتقل بعد ذلك مع جفردهان إلى الصور الشخصية غير التقليدية لرجال الدين والدراويش والنسك ، وهذا بالطبع اتجاه يختلف تماما ومعاكس عن إبداعه السابق في رسم الأباطرة وحياة البلاط وأبهته ورونقه وعظمته . . . ويبدو أن هذا الاتجاه الديني كان بإيعاز من الأمير دارا شيكو الذي عرف باتجاهه الصوفي ويتضح ذلك في لوحة للأمير ورفاقه في زيارة أو لقاء مع رجل دين يجلس وسطهم في مكان مكشوف وكلهم منصتين له ولتوجيهاته .

ومن التصاوير الروحية الواقعية لوحة تمثل الشيخ حسين جامي مع تابعه الذي يقوم بإعداد الطعام له بينما الشيخ جالسا بجواره يتأمل ويفكر . ويبدو أن هذا الشيخ كان مفضلا لدى الإمبراطور جهانجير لذا أمر أن تجمع تصاويره كلها في كتاب يحمل اسمه ويقال إنه كان مشهورا بسبب ما كان يقوم به من معجزات وأمور روحية أخرى .

وميل جفردهان نحو الموضوعات ذات النظرة الفلسفية العميقة وتلك التي تمثل التقشف والزهد والبساطة جعلته ينتج منها الكثير ، ويلاحظ فيها حياة هؤلاء الزهاد المتقشفة البسيطة، ملابسهم المتميزة، نظرتهم الجادة المتفلسفة ، وتعبيراتهم الدقيقة ، بالإضافة إلى لمسات جفردهان الواضحة ومحاولاته إظهار جمال الطبيعة من حولهم ليقول من حدة التقشف في الموضوع .

هذا الاتجاه الفلسفي في التصوير أدى إلى أن تنسب له لوحة عنایت خان وهو يحتضر، وبالطبع لا أحد سواه يمكنه أن يعبر عن هذه اللحظات بدقة وإتقان واضحين ومن ثم يمكن تلخيص حياة جفردهان الفنية في أنه عاصر ثلاثة أباطرة أكبر وجهانجير وشاه جيهان، أعطوا للمرسم وفنانيه كل إمكانياتهم واهتماماتهم، وبالتحديد للفنانين البارعين المتميزين أمثال جفردهان الذين لهم حس عال وتنوع كبير في موضوعاتهم، فرأينا هذا الفنان العظيم يهتم بالصور الشخصية للأباطرة وأجدادهم وأبنائهم، وحياة البلاط المترفة المبهرة، وعلى النقيض تماما نجده يتفوق ويبدع في تصاوير مناقضة تماما لحياة البلاط وهي تصاوير الزهاد ورجال الدين ببساطتها وفلسفتها وواقعيتها مما أضفى على أعماله واقعية عنيفة جدا (شكل ١٢٣، ١٢٤) .

A. Okada, Op. Cit, pl. 228.

(١)

## بياج

كان الفنان بياج مصورا غير عادي إذ أن تصاويره تميزت بالتنوع والتغير في الملامح والألوان والحركات وأيضا في الموضوعات ، فمعروف أنه لم يستخدم أسلوبا سهلا متكررا يمكن بسهولة التعرف عليه مثل من سبقه من المصورين ، وفي نفس الوقت هذه القدرات جعلت من السهل التعرف على تصاويره لأنها دائما متجددة ليست على وتيرة واحدة وكل لوحة تختلف عن الأخرى ، من ثم أصبح أسلوبه مشهورا لا سيما وأنه لم يتطرق إلا لاتجاهين متباينين في موضوعاته . فقد حرص على عمل الصور الشخصية للأباطرة وكبار رجال البلاط من ناحية ، ومن ناحية أخرى تفوق في تصوير المناظر الليلية وتأثيرات الظل والنور في مرحلة ما بعد غروب الشمس .

وأول أعماله الفنية التامة ترجع إلى عصر أكبر ، فله بضعة تصاوير في مخطوط الرزنامة، وأيضا في مخطوط بابر نامه ، ومنها التصويرة التي تمثل بابر يعبر النهر في قارب خشبي ، وما يذكر أن التكوينات من عمل الفنان بياج ، وهذا يعني أنه اشترك مع آخرين في عمل الصور الشخصية والتلوين . على أية حال تثبت هذه اللوحة أنها بداية التمرين على حرفة التصوير إذا افترضنا أنها من عمل بياج ، وأنها كانت مجرد أعمال تقليدية تضاف إلى المخطوطات لتوضيح أحداث العصر بالصور.

ورغم هذه البداية غير الواضحة المعالم والتي لا تثبت ممارسة الفنان بياج لمهنة التصوير الشخصي فعليا ، أيضا لا تنسب له أية تصاوير في عصر الإمبراطور جهانجير ، ربما لم يستحسن الإمبراطور أعماله أو لم ترق له ويقلدها ، إذ أن جهانجير كان يحب أن تظهر صورته الشخصية عظمتة وشرعية اعتلائه العرش . . على العكس من ذلك زادت الصور الشخصية التي قام الفنان بياج بعملها للإمبراطور شاه جيهان وكبار رجال حاشيته والأباطرة السابقين .

من تلك التصاوير لوحة للراجا مان منج من عنبر ، وهو قائد عسكري قام بحملات عسكرية في عصر أكبر حتى عينه حاكما ليهار ، وكانت نتيجة حملاته العسكرية أن خضع كل من شرق البنغال وأوروبا للسيطرة المغولية ، لذا قام بياج بعمل صورة شخصية لهذا الراجا تمثله كبيرا في السن وجسمه ممتلئ امتلاء غير عادي ، وربما كانت هذه الصورة تمجيда

للقائد الفاتح بالقرب من نهاية حياته<sup>(١)</sup> .

وصورة أخرى لرجل من رجال البلاط في لباسه الحربى ، وتحمل توقيع يياج على الجانب الأيسر للوحة<sup>(٢)</sup> .

ومن الصور الشخصية التى تقرب بها الفنان إلى راعى فنه الإمبراطور شاه جيهان لويحتان : الأولى تمثل الإمبراطور واقفاً على الكرة الأرضية ماسكاً سلاحه الحربى بيده اليسرى ، معلقاً درعه وسيفه على جانبه ، وتؤكد اتجاه الفنان - مثله فى ذلك مثل من سبقوه إلى تمجيد الإمبراطور والتقرب منه . أما الصورة الأخرى ، فهى تمثل الإمبراطور ممتطياً جواده ماسكاً دبوسه الحربى ، صورة واقعية مثالية لإمبراطور العصر تظهر عظمته وقوته وتوضح براعة الفنان فى رسم الملامح والعظمة الملكية ، والتأثير الأوروبى فى طريقة رسم الحصان الزخرفية وكذلك الأرضية والخلفية الخالية من أى زخارف سوى الطيور التى تخلق فى السماء وسط السحاب<sup>(٣)</sup> .

كما قام الفنان يياج بأمر من الشاه جيهان بعمل تصاوير للأجداد أمثال بابر وهمايون ، وهى تمثل همايون جالساً وحوله منظر طبيعى ويمسك فى يده الريشة التى تنتهى بجوهره ، اللوحة تحمل توقيع الفنان . أما اللوحة الأخرى تمثل بابر مرسوماً بنفس الطريقة ومن حوله منظر طبيعى ، وحتى رسوم الملائكة تكررت ، وهى لا تحمل توقيع الفنان لكنها تنسب بسهولة ليياج نظراً للتشابه فى الأسلوب والموضوع والتأثيرات الأوروبية التى تمثلت فى رسم ملاكين يحملان التاج الملكى فى الهامش العلوى ، وكذلك الموالى الثلاثة المرسومين على الهامش الجانبى زيادة فى منح الشرعية الملكية ، وأيضاً الحوانين المفترسين فى الهامش السفلى رمز للقوة<sup>(٤)</sup> .

وعلى الجانب الآخر اهتم الفنان يياج بعمل المناظر الليلية التى ظهر فيها التباين من حيث الموضوع وأسلوب الرسم والتلوين ، وقد أبدع الفنان فى إظهار تقنية الظل والنور فى تلك المناظر . ونرى ذلك فى لوحة المجموعة من الرجال يجلسون فى مكان مكشوف يتوسطهم عزت خان حاكم إحدى ولايات السند . وقد كان الفنان متفوقاً فى إظهار منظر الغروب الذى

A. Okada, Op. Cit, pl. 245.

(١)

Ibid, pl. 249.

(٢)

Ibid. akada, pl. 247, 248

(٣)

Ibid, pl. 246, 247.

(٤)



مثله بخطوط حمراء تبدو في الأفق البعيد ، وقام كذلك بالتنوع في أشكال الأشخاص المرسومين ، وحتى المصورين على الهوامش كل هؤلاء كانوا ذوي طابع خاص ينسب ليياج ، إذ أنهم ليست لهم علاقة باللوحة المرسومة داخل الإطار ويتشابهون إلى حد كبير مع الأشخاص المرسومين على لوحة أخرى تنسب لجفردهان ، مما يجعلنا نعتقد أنه كان متخصصا في رسم صور للأشخاص على الهوامش .

كما تنسب له لوحة ليلية أخرى تتطابق مع اللوحة السابقة ، يتوسطها أيضا عزت خان مع مجموعة من الموظفين يجلسون على الأرض في ليلة مظلمة أو مكان معتم على ضوء شمعة تتوسط أرضية المكان . وأهم ما يلفت النظر هنا هو تقنية الظل والنور التي برع فيها الفنان بل واختص لوحاته بمثل هذا النوع من التصوير .

لوحة أخرى تمثل منظراً ليلياً لمجموعة من المتصوفين جالسين بجوار كوخ ، وهي لا تحمل توقيع الفنان لكن يمكن أن تنسب له وذلك لتخصصه في تقنية الظل والنور مثل اللوحات السابقة<sup>(١)</sup> .

هذا الأسلوب يتضح بقوة في لوحة تمثل حصار قندهار ، حيث التأثيرات الجوية الدرامية التي صاحبت جو المعركة ، الدخان المتناثر والجثث المتبعثرة هنا وهناك ، وكثافة الجيوش المتحاربة كل ذلك أعطانا الإحساس بجو المعركة الساخن منظر رهيب للدمار والخراب الذي خلقته الحرب<sup>(٢)</sup> .

ومن هنا كان الفنان يياج مصورا غير عادي ، متفردا بفنه ، مبدعا في تصاويره المتباينة الموضوعات . وإن كان جفردهان سبقه في ذلك ، إلا أن أسلوب يياج كان متميزا وخاصة في استخدام تقنية الظل والنور وفي عمل المناظر الليلية المعتمة التي يتخللها ضوء شمعة أو نار الحطب أو ضوء القمر الخافت (شكل ١٢٢) .

A. Okada, Op. Cit, pl. 250, 251, 252.

(١)

Ibid, pl, 253.

(٢)



## الخاتمة

بعد أن عشت فترة ليست بالقصيرة مع التصوير المغولى ، ورحت أتجول فى عالمه الرحب ، أحاول فى هذه الخاتمة إثبات بعض النتائج التى من أهمها :

**أولاً :** كانت هناك نهضة فنية فى مجال التصوير عند وصول بابر إلى بلاد الهند ، وذلك فى نطاق ممالك الراجبوت الهندية فى الغرب والسلطان الإسلامية فى الجنوب والشرق على أن نوع التصوير وأساليبه اختلفت عمّا هو معروف فى ذلك الوقت وخاصة الأساليب الفارسية ومع ذلك فإن الصور الشخصية بوجه خاص كانت معروفة وكانت تنفذ على جدران القصور .

**ثانيًا :** ساد الأسلوب الهندى الخالص فى مجال التصوير فى المرحلة السابقة على دخول المغول بلاد الهند - ذلك سواء من حيث تناول الموضوعات الهندية ( الأساطير ) أو استخدام الحروف الهندية .

**ثالثًا :** على الرغم من أن بابر لم يترك آثارا فنية كبيرة ، إلا أن مذكراته المعروفة باسم بابر نامه كانت تعكس قوة شخصية ورجاحة عقله ، كما أن هذه المذكرات تعكس روحاً شاعرية كبيرة ، كما زخرت بابر نامه بموضوعات عكست جمال الطبيعة وهى أمور شغف بها بابر .

**رابعًا :** يعتبر همايون من أهم رعاة الفنون فى تاريخ أباطرة المغول بالهند ، إلا أن همايون كان من ناحية أخرى شخصية ليس لها جاذبية وحضور بارز ، وكان همايون ناحية أخرى - قائداً عسكرياً موهوباً على أنه كان مدمناً لشرب الخمر وتعاطى الأفيون شأنه فى ذلك شأن كل أفراد أسرته .

**خامساً :** تعتبر إقامة همايون فى البلاط الصفوى من أهم العوامل التى تركت تأثيراً جوهرياً فى فن التصوير المغولى ، وخاصة بعد استقطاب اثنين من أهم الفنانين الفرس إلى بلاط همايون ، وهما مير سيد على ، والأستاذ عبد الصمد .

**سادساً :** يعتبر عصر « أكبر » أزهى عصور فن التصوير بصفة عامة والتصوير الشخصى بوجه خاص فقد كان « أكبر » عاشقاً لفن التصوير ، وراعياً له وجامعاً له .

**سابعًا :** كان لنظرة أكبر الفنية والسياسية والدينية أكبر الأثر فى انحسار موجة التأثير

الفارسي على فنون التصوير المغولية الهندية ، وكان أكبر يريد الربط بين الهند والإسلام ولكن من خلال أساليب وطنية محلية .

ثامناً : لم يتعصب « أكبر » لجنس معين من الأجناس التي سكنت بلاد الهند دون جنس آخر ، وكان يتخيل أن العالم من الممكن أن يعيش في وحدة عامة أسمائها «صح كل» وكان يستقطب في بلاطه كل من كانت له كفاءة ولذا امتلأ بلاطه بالمشات من الشعراء والموسيقيين والمصورين .

ثامساً : شغف أكبر أيضاً بالتصوير الأوروبي وخاصة تلك التصوير المطبوعة على الحجر أو المعادن ولذا أمر مصوريه بتقليد هذه الصور ، وخاصة الصور الشخصية .

هاشماً : عكست التصوير الشخصية في أيام « أكبر » قدراً كبيراً من التأثيرات الأوروبية وخاصة في خلفيات الصور .

حادى عشر : انتقل التصوير الشخصى في عهد أكبر نقلة نوعية وخاصة من حيث إتقان الصورة ، وغدت الصور الشخصية أيضاً « أكثر » أناقة وجمال ، وحل التعبير عن المشاعر الذاتية الفردية من خلال ملامح الوجه وتفصيله محل الاهتمام بالحدث .

ثان عشر : يبدو أن رعاية « أكبر » تجاه المصور والتصوير كانت عن قناعة عبر عنها بقوله « يخيل لى أن للمصور وسائل غريبة للغاية للتعرف على الله ، إذ إنه يقوم بعمل تخطيط لآى شىء حى ، وعندما يُعمد إلى إبداع أطرافه واحداً بعد الآخر لأن يشعر بقصوره عن أن يهب عمله فرديته وشخصيته وبالتالي ينصرف تفكيره إلى الله واهب الحياة » .

ثالث عشر : كان اعتقاد « أكبر » بأن الصورة الشخصية تؤدي بصاحبها إلى الخلود سبباً في أمره بعمل مرقعة تحوى رسومه الشخصية وكذلك صور كبار رجال دولته مما أدى في النهاية إلى ازدهار هذا الفن .

رابع عشر : يعتبر جهانجير من رعاة الفن المهمين وكان عاشقاً للفن ، ولكنه في نفس الوقت يؤثر الكيف على الكم ، على العكس من أييه الذى ازدحم بلاطه بكثرة من المصورين ، ولكن جهانجير تخلص من جملة منهم ، وعكست الصور الشخصية في أيام جهانجير شكلاً واقعياً أبلغ مثل عليه هو قيام هؤلاء المصورين برسم « عنايت خان » أحد رجال الخاشية على فراش الموت .

ويقال إن هذا الرجل مات بعد يوم واحد من جلوسه للتصوير أمام المصور .

**خامس عشر :** كان إحساس جهانجير بأن سلطانه مستمد من سلطة الله عز وجل ، ولذا كان يحلو له أن ترسم صورته الشخصية وهو يقف على الكرة الأرضية ، أو يحيط به أبناؤه وحاشيته والمبعوثين المعتمدين لدى دولته .

**سادس عشر :** اعتبر جهانجير أيضاً هذا النوع من الصور بمثابة دعاية له بين شعبه ، كما كان يرغب في رؤية أعدائه في صورته وهم يقدمون له فروض الطاعة ويظهرهم في وضع المستسلم .

**سابع عشر :** ظهرت رغبة جهانجير في تصوير الراحلين من الأباطرة والقادة في صور شخصية منفردة أو بالاشتراك معه .

**ثامن عشر :** لم يكن ولع جهانجير بالصور الشخصية قاصراً على رسمها على الورق ، بل كانت جدران قصوره عبارة عن لوحات فنية مرسوم عليها صور شخصية مختلفة لمعاصريه أو من يرغب هو في تخليدهم .

**تاسع عشر :** كان جهانجير يهوى دائماً ترك توقيعه وكذلك بعض العبارات التي تعكس رأيه في الصورة الشخصية المرسومة ، وكان يفخر بقدرته على فهم وتذوق فن الرسم والتصوير وكان لديه القدرة على معرفة عدد الأشخاص الذين اشتركوا في رسم صورة واحدة .

**عشرون :** ظهر في عصر جهانجير مجموعة من الصور الشخصية التي كان يرسم فيها المصور نفسه وخاصة في هوامش الصور التي يرسمونها للأباطرة .

**حادي وعشرون :** ظهرت متغيرات على الصورة الشخصية في عصر شاه جهان ، إذ بدت بوضوح مظاهر ثراء الإمبراطور وكذلك مظاهر الترف التي ظهرت في شكل الملابس أو المجوهرات التي يرتديها الأشخاص في الصور .

**ثان وعشرون :** اتجه التصوير الشخصي أيضاً في عصر شاه جهان نحو التكلف والمبالغة في رسم تفاصيل دقيقة والتعبير عن الأجزاء المختلفة لجسم الإنسان وخاصة الأيدي .

**ثالث وعشرون :** ظهر في عصر شاه جهان اتجاه نحو رسم صور الفقهاء والأولياء والدرائش والمتصوفة .

**رابع وعشرون :** وصلت إلينا أعداد كبيرة من الصور الشخصية للنساء ، وخاصة نساء البلاط في عصر شاه جهان ، والملاحظ أن الصور مرسومة عن طريق الملاحظة الدقيقة والرسم المباشر مما يدل على دخول المصور لبلاط النساء وقيامه برسمهم في صور شخصية .

**خامس وعشرون :** اختفى التسامح الدينى الذى يتميز به عصر « أكبر » تدريجياً ، ومع مطلع القرن السابع عشر اختفى هذا التسامح تماماً من سياسة الدولة .

**سادس وعشرون :** على الرغم من ثراء الإمبراطورية فى عهد أورانجزيب ، إلا أن إسهام الحاكم فى رعاية فن التصوير بصفة عامة والصور الشخصية بصفة خاصة وصل إلى أدنى مستوى له ، مما أدى إلى أن المصور يترك لنفسه العنان فى اختيار موضوعات التصوير وطريقة المعالجة .

**سابع وعشرون :** أمر الإمبراطور أورانجزيب بطرد المصورين من المراسم الملحقه بقصر الإمبراطور وقد أدت هذه السياسة المعادية للفن بصفة عامة إلى تدهور الأحوال الفنية .

**ثامن وعشرون :** بالرغم مما قيل عن عداء الإمبراطور جهانجير لفن التصوير ، وصلتنا أعداد من الصور الشخصية للإمبراطور نفسه وهو جالس فى بلاطه أو أثناء خروجه للصيد .

**تاسع وعشرون :** وهكذا نرى أن كثرة الصور الشخصية لأحد الأباطرة وقلتها بالنسبة لإمبراطور آخر مرتبط ولا شك بمدى رعاية الإمبراطور لفن التصوير ، واقترابه من المصور ، أو عدائه لفن التصوير وابتعاد المصور عنه .

**ثلاثون :** يلاحظ أن الصور الشخصية للقادة العسكريين والأمراء والفرسان ، كانت ترسم بطريقة مشابهة كصور الأباطرة سواء من حيث تصميم الصورة أو التفاصيل الدقيقة فيها .

**واحد وثلاثون :** رسم المصور المغولى الهندى صور الأجانب مثل الإيرانيون أو الأوروبيون بطريقة واقعية وليس من الذاكرة أو الخيال ، مثال ذلك رحلة بشنداس إلى بلاط الشاه عباس لرسم صورة شخصية له ولكبار رجال البلاط هناك .

**اثنان وثلاثون :** وصلت إلينا أعداد من الصور الشخصية للكتاب والشعراء والمصورين والمغنيين والموسيقيين .



**ثلاثة وثلاثون :** يعتبر أعداد الصور الشخصية المرسومة للأطفال التي وصلتنا من الفترة المغولية الهندية قليلة للغاية بالقياس لتصاوير الرجال والنساء .

**أربع وثلاثون :** وصلتنا أعداد ضخمة من تصاوير النساء وعلى الرغم من أن عدداً كبيراً من هذه التصاوير كانت لنساء القصر من الراقصات والمغنيات إلا أن الكثير من الصور الشخصية وصلتنا لنساء القصر وسيداتهن ، يظهر ذلك في أعداد الحاشية المحيطة بهن وكذلك مظاهر الثراء والأبهة والعظمة .

**خامس وثلاثون :** لا صحة مطلقاً لما يتردد بين بعض علماء الفنون والتصوير من أن صور النساء في التصوير المغولي الهندي لا تعكس أى ابتكار أو تجديد وأنها خالية من الواقعية ، فقد أثبتت أعداد التصاوير التي وصلتنا أن المصور كان يرسم صور النساء بناء على ملاحظة مباشرة ورؤية واقعية .

**سادس وثلاثون :** لم نعثر على أى توقيع لسيدة كانت تعمل في مجال رسم الصور الشخصية وإن كان من غير المستبعد عمل المرأة كرسامة في ظل هذه النهضة الفنية التي عكستها حياة أباطرة المغول في الهند وخاصة ظهور مغنيات وموسيقيات وراقصات في الصور .

**سابع وثلاثون :** يمكن أن نقول إن هناك علاقة وثيقة بين الفنان المصور وبين راعى الفن (الحاكم) وأن هذه العلاقة نشأت من جلوس الحاكم لفترة طويلة أمام المصور لكي يرسمه ولذا أخرجت هذه الروائع من الصور الشخصية ، التي ما كان لها أن تخرج إلى النور ، لو كان الفنان منشغلاً بتدبير شئون معاشه اليومي ، وكذلك عدم اهتمام الحاكم بأمر المصور .

**ثامن وثلاثون :** عرفت المدرسة المغولية الهندية عدة أنواع من الصور الشخصية منها صور شخصية فردية وثنائية وجماعية .

**تاسع وثلاثون :** معظم الأوراق المستعملة في التصوير كانت تأتي إلى الهند من إيران في البداية ، ثم قام الأباطرة المغول بإنشاء مصانع للورق في منطقة البنجاب .

**أربعون :** استطاع المصور الهندي استخلاص العديد من الألوان من المعادن وأحياناً من بعض النباتات الطبيعية فعلى سبيل المثال اللون الأزرق السماوى من معدن النحاس ، كما



استخرج الأزرق من نبات النيلة ، وهو نبات محلى ، أما الصبغة الحمراء فكانت تستخرج من بعض الحيوانات التى تفرز هذه الصبغات .

**واحد وأربعون :** تعتبر المدرسة التى أسسها « أكبر » لإعداد كوادر فنية للتصوير من أهم المنجزات ، حيث حل النظام الجديد وهو نظام الفنان الأستاذ الذى تتلمذ عليه تلاميذ محل النظام القديم للحرف الذى كانت الحرفة فيه تنتقل من الأب إلى الابن .

**اثنان وأربعون :** تشبه عملية التعليم فى مجال فن التصوير المغولى الهندى ، عملية التعلم فى اللغة أو الكتابة ، فالتلميذ يبدأ بتعلم الحروف المتعددة ، ثم يكون الكلمات وبالمثل الرسام يكلف أولا برسم بعض أجزاء من الشخص مثل شكل اليد أو شكل الرأس أو تفاصيل الوجه ، وكان ذلك يتم بعد أن يعطى فرشاة مصنوعة من شعر الماعز وإناء به حبر وقطعة من الورق ويبدأ فى رسم سلسلة من التمارين التى ذكرناها .

**ثلاثة وأربعون :** عكست التصاوير الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية ، تأثيرات بالفنون الأوروبية ، وكانت هذه التأثيرات تظهر بوضوح كلما كان الإمبراطور على استعداد لتذوق التصوير الأوروبى وعلى استعداد لاقتناء متجاته ، فعلى سبيل المثال كان الإمبراطور أكثر حكام الهند اهتماما بالأعمال الأوروبية ومن هنا ظهرت تأثيرات أوروبية كبيرة فى عهده .

**أربع وأربعون :** زادت التأثيرات الأوروبية على الصور الشخصية المغولية الهندية وذلك بوصول الإرساليات التبشيرية المسيحية إلى بلاد الهند .

**خمسة وأربعون :** شكلت أعداد المصورين فى المدرسة المغولية الهندية أساليب متنوعة فى فن التصوير فعلى سبيل المثال نجد أن المصور عبد الصمد ومير سيد على يمثلان الأسلوب الفارسى - وتأثيره فى الصور الشخصية المغولية ، بينما نجد أن أسلوب « بسوان » يعبر عن الرونق والأبهة فى بلاط « أكبر » أما المصور كيس داس فيعكس إنتاجه التأثيرات الأوروبية ، أما كل من أقارضا ، ميرزا غلام ، فاروخ بيك فيمثلون الجمالية الفنية الفارسية فى البلاط المغولى . ويعكس أسلوب كل من « مسكين » و « مانوهر » عبقرية متميزة فى فن الصورة الشخصية أما « بشنداس » ومير « هاشم » فيمثلان الأسلوب الواقعى فى الصورة الشخصية المغولية الهندية . ويعكس أسلوب كل من بشتى وأبو الحسن مظاهر التأنق والأبهة المغولية وأما أسلوب « جوفر دهان » وبياج فيعكسان طابع الروحانية والتقشف ودخول الظل والنور إلى الصورة الشخصية المغولية فى الهند .

## المراجع العربية

- أحمد تيمور : التصوير عند العرب ، أخرجه وزاد عليه الدراسات الفنية والتعليقات ، د. زكى حسن ، القاهرة ، ١٩٤٢ م .
- أحمد شلبى : موسوعة التاريخ الإسلامى والحضارة الإسلامية ، عشرة أجزاء الطبعة الأولى ، القاهرة ، ١٩٨٣ م .
- أحمد محمود الساداتى : تاريخ المسلمين فى شبه القارة الهندية وحضارتهم ، القاهرة ١٩٥٩ م .
- أردن ادمن : الفنون والإنسان ، ترجمة حمزة محمد الشيخ ، القاهرة ١٩٦٥ م .
- ارنست كونل : الفن الإسلامى ، ترجمة أحمد موسى ، بيروت ، ١٩٦٦ م .
- جمال محرز : التصوير الإسلامى ومدارسه ، القاهرة ١٩٦٢م ، الرسوم الشخصية فى التصوير الإسلامى ، مقالة ، مجلة كلية الآداب .
- حسن الباشا : دراسات فى فن النهضة وتأثره بالفنون الإسلامية ، دار النهضة ، ١٩٩٠ م .
- : التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى ، القاهرة ، ١٩٥٩ م .
- رياض العتر : الفنون الجميلة فى العصر المغولى ، مقالة ، ثقافة الهند مجلس الهند للروابط الثقافية ، المجلد الرابع عشر ، أبريل ١٩٦٣ م ، العدد الثانى .

- زكى محمد حسن : فنون الإسلام ، القاهرة ، ١٩٤٨ م .
- : أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية ، القاهرة ١٩٦٣ م .
- محمد إسماعيل الندوى : الهند القديمة حضاراتها وديانتها ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٧٠ م .
- محمود إبراهيم حسين : أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية ، القاهرة ١٩٨٢ م .
- : موسوعة الفنانين المسلمين ، القاهرة ١٩٨٦ م .
- : المدخل فى دراسة التصوير الإسلامى ، القاهرة ، ١٩٨٩ م .
- : دراسة للصور الشخصية فى المدرسة المغولية الهندية من خلال مجموعة من الصور تنشر لأول مرة ، مقالة ، وزارة الثقافة ، هيئة الآثار المصرية ، دراسات أثرية إسلامية ، المجلد الرابع ، ١٩٩١ م .
- م . س . ديمانند : الفنون الإسلامية ، ترجمة أحمد عيسى ، أحمد فكرى القاهرة ، ١٩٥٣ م .
- نعمت إسماعيل علام : فنون الغرب فى العصور الوسطى والنهضة والباروك القاهرة ، ١٩٧٦ م .

## المراجع الاجنبية

- **Abu'L Fazl;** Aini Akbari, translated from the original persian (by H. Bochmann Calcutte 1939) .  
: A kbarnama translated by : H. Blochmann (calcutta 1907) .
- **Agrawala, V. S. :** Sculpture and Painting arehaelogy in India, Delhi, 1950.
- **Ahmed, N. L. :** Amughal Miniature in the British Museum. India history congress, Allahabad, Second Session, 1938.
- **Amged Aly :** Myghal Painting - Pakistan Quarterly III. Oxford University Press 1955 .
- **Anand M. R., Goelz H. :** Indische Miniaturen , Dresden 1967 .
- **Arnold, Th. W :** Painting in Islam, Oxford 1923 .  
: Indian Painting and Muhammadan Culture. Jornal of the Royal Society of Arts LXX, P.P. (617 - 26) , 1922 .
- **Arnold, Th. and Wilkinson J. V. S. :** The Libray of chester Beaty : A catalogue of Indion Miniature, London 1936 .
- **Babar, Memoiren :** Written by himself, translated by Sir Ghon Leyden, London, 1826 . Oxford 1912, The Babar - nama in English translated by A. S. Beveridge, London 1922, 1969.
- **Barrett, D. and Gray, Basil :** Painting of India, Skira 1963.
- **Bethge, H. :** Die indische Harfe, Berlin, 1920 .
- **Blunt, Wilfred :** The Mughal Painters of Natunal History - Magazine, XC, 1984 .
- **Breck, Joseph :** An Early Mughal painting - Metropolitan Museum Studies, 1930 .

- **Brown, Percy** : the Mogul School of Painting. The Nineteenth Century and after, 1910.  
: Indian painting under the Mughals A. D. 1550 to A. D. 1750, Oxford 1924.
- **Chand, Tara** : Influence of Islam Indian Culture. The Indian Press, Allahabad 1936 .
- **Chandra, P.** : The Technique of Mughal Painting, Lucknow 1946.
- **Clark, G. Stanley** : Indian Drawings twelve Mughal Paintings of the school of Humayun (16<sup>th</sup> Century) illustrating the Romance of Amir Hamzah (Victoria and Albert Museum Portfolios, I ), London, 1921.
- **Cohn - Wiener, Ernst** : Miniatures of Razm Nameh from Akbar's time. Indian art and Letters, New Series, XIII, 1938 .
- **Coomaraswamy, A.K.** : Mughal Painting (Akbar and Jahangir). Museum of Fine Arts. Boston 1918 .
- **Edwards, S.M.** : Mughal Rule in India, New Delhi, 1974 .
- **Ettinghausen, R.** : Painting of the Sultans and Emperors of India, India 1967.
- **Ghose, Ajit** : A comparative Survey of Indian Painting , Indian Historical Quarterly, 1926 .
- **Goetz, H.** : Indian Painting in the Muslim Period. Calcutta 1947 .
- **Gray, B.** : A collection of Indian Portraits. British Museum. Quarterly 1936 .  
Painting: The Art of India and Pakistan, London 1950 .
- **Grube, E. J.** : Muslim Miniature Paintings from the XIII to XIX Century, from Collections in the United States and Canada, Venice 1962 .



- **Heras, H.** : Three Mughal Paintings on Akbars religious discussions, Royal Asiatic Society, 1928 .
- **Hickmann** : Geschichte der Indischen Miniatur malerei, Leipzig, 1975 .
- **Ipsiroglu, M. S.** : Das Bild in Islam, Munich, 1971 .
- **Jahangir, Memoiren** : The Tuzuki Jahangiri or Mimoirs of Jahangir. Translated by : Alexander Rogers. London, 1909 - 1914, Delhi, 1968 .
- **Kuhnel, E.** : Indische Miniature ausdem Besitz, der Staatlichen Museen zu Bertin, 1937 .
- **Krishna dusa, Rai** : Indian Miniatures, India 1955.
- **Martin, F. R.** : The Minature Painting and Painters of Persia. India and Turkey, 2 Vols., London, 1912 .
- **Mohamed Mostafa** : Mughal Paintings, Egypt Travel magazine, No. 10, May, 1955 .
- **Mahmoud, Ibrahim Hussein** : Vergnugungen des Hofes in der mongolischen Indischen Malerei., Islamic Archaeological Studies, Egypt. Vol. 4, 1991 .
- **Robinson, B. W.** : The Kevorkian Collection, Islamic and Indian Illustrated Manuscripts Miniature Paintings and Drawings Metropolitan Museum of Art, New York, 1953 .
- **Stchoukine, Ivan** : Les Miniatures ndienne de l'epoque des grands moghols, Paris, 1929 .
- **Strzygowski** : Asiatische Miniaturen Malerei in Anschluss an Wesen und Werden der Magulmalerei Klagenfurt, 1933 .
- **Welch, St.** : Imperial Painting. New york 1978 .



## أولاً الاشكال



## فهرس الاشكال

شكل ١-٤	شكل جانبى لوجه الإمبراطور «جهانجير».
شكل ٥	شكل وجه الإمبراطور «أكبر» فى الوضع الثلاثى الأرباع.
شكل ٦	شكل يجمع بين وجه الإمبراطور «أكبر» ووجه الإمبراطور «جهانجير».
شكل ٧-٩	شكل جانبى لوجه الإمبراطور «شاه جهان».
شكل ١١	شكل جانبى لوجه الإمبراطور «أورانجزيب».
شكل ١٢	شكل جانبى لوجه أحد أمراء البيت المغولى.
شكل ١٣	شكل وجه أحد أمراء البيت المغولى فى الوضع الثلاثى الأرباع.
شكل ١٤	شكل وجه الإمبراطور «داراشيكو» فى وضع جانبى.
شكل ١٥	شكل جانبى لوجه رجل أوروبى.
شكل ١٦	شكل وجه رجل أوروبى فى الوضع الثلاثى الأرباع.
شكل ١٧	الإمبراطور «أكبر» فى مرحلة الصبا.
شكل ١٨	شكل شارب ولحية الإمبراطور «جهانجير».
شكل ١٩	شكل شارب ولحية الإمبراطور «بابر».
شكل ٢٠-٢١	شكل شارب ولحية الإمبراطور «أكبر».
شكل ٢٢	شكل لحية الإمبراطور «بابر» المدببة.
شكل ٢٣	شكل شارب «جهانجير».
شكل ٢٤	تصفيفة شعر لسيدة عارية الرأس.
شكل ٢٥	شكل جانبى لسيدة يبدو شعرها أسفل غطاء الرأس.
شكل ٢٦	شكل جانبى لسيدة تاركة شعرها ينسدل على الظهر دون تصفيف.



شكل ٢٧	شكل وجه بوضع ثلاثى الأرباع - لسيدة يبدو شعرها من أسفل غطاء الرأس.
شكل ٢٨	شكل جانبى لوجه سيدة جمعت شعرها إلى الخلف على هيئة مستديرة.
شكل ٢٩	شكل جانبى لسيدة تركت شعرها ضفائر تسدل على جانبى الجسم.
شكل ٣٠	شكل جانبى لوجه سيدة يبدو شعرها من الأمام يغطى مقدمة الرأس أسفل غطاء الرأس.
شكل ٣١ - ٣٢	شكل عمامة الإمبراطور «بابر».
شكل ٣٣ - ٣٤	شكل عمامة الإمبراطور «همايون».
شكل ٣٥ - ٣٩	شكل عمامة الإمبراطور «أكبر».
شكل ٤٠ - ٤٣	شكل عمامة الإمبراطور «جهانجير».
شكل ٤٤ - ٤٥	شكل عمامة الإمبراطور «شاه جهان».
شكل ٤٦ - ٤٧	شكل عمامة الإمبراطور «أورانجزيب».
شكل ٤٨ - ٤٩	شكل غطاء رأس لأجنبى.
شكل ٥٠ - ٥١	شكل غطاء رأس لشخص أوروبى.
شكل ٥٣	شكل رداء يلبس على الجسم مفتوح من الأمام ويغلق من الجانب بواسطة حزام.
شكل ٥٤	شكل رداء يلبس على الجسم وأسفله سروال ضيق.
شكل ٥٥	شكل رداء سميك يلبس على الجسم ويغلق بواسطة حزام من نفس نوع النسيج ويتدلى من أمام الجسم.
شكل ٥٦	شكل رداء يلبس على الجسم يعلوه ما يشبه المعطف القصير ويلاحظ أن للمعطف أكمال قصيرة بينما الرداء له أكمال طويلة.

شكل ٥٧	شكل رداء خفيف «يلبس على الجسم صيفاً أو في داخل الغرف ويغلق من الجانب بواسطة حزام من غير لون النسيج ويبدو أسفله سروال ضيق.
شكل ٥٨	شكل رداء خفيف يغلق من الجانب.
شكل ٥٩	شكل رداء واسع من أسفل يغلق من الجانب بواسطة حزام.
شكل ٦٠	شكل رداء لا تبدو منه تفاصيل.
شكل ٦١	شكل رداء سميك يغلق من الجانب بواسطة حزام يتدلى إلى الجانب ويبدو أسفله سروال ضيق.
شكل ٦٢	شكل رداء سميك يبدو واسعاً من أسفل وهو ذو لون واحد وأسفله سروال ضيق مخطط.
شكل ٦٣	شكل رداء سميك يغلق من أعلى الوسط بواسطة حزام من النسيج.
شكل ٦٤	شكل رداء ذو لون واحد ، يحيط بالرقبة ما يشبه الشال «الملفحة» التي تتدلى على الجانب بينما يتدلى من الأمام حزام عريض مخطط مزخرف.
شكل ٦٥	شكل رداء شفاف النسيج ، يبدو أسفله سروال مخطط بخطوط عريضة ، ويحيط الخصر رباط من القماش يتدلى طرفاه من الأمام.
شكل ٦٦	شكل رداء مزخرف بالورود أسفله سروال مخطط بخطوط طولية.
شكل ٦٧	شكل رداء ثقيل مزخرف بخطوط طولية ويحيط بالخصر حزام أو رباط من القماش بنفس اللون وأسفل الرداء يبدو سروال ذو لون واحد.

شكل ٦٨	شكل معطف غير مزخرف مفتوح من الأمام وعلى جانبي فتحة المعطف ما يشبه الفراء .
شكل ٦٩	شكل معطف مزخرف بأشكال نباتية على حوافه شريط من الفراء .
شكل ٧٠	شكل رداء شفاف ، ينتهي من أعلى بما يشبه «الحرملة» ويبدو أسفله سروال غير مزخرف .
شكل ٧١	شكل رداء شفاف يرتدى معه حزام مزخرف بأشكال نباتية .
شكل ٧٢	شكل نصفى لرداء مزخرف بأشكال نباتية .
شكل ٧٣	شكل رداء طويل الأكمام متعدد الطيات تنتهي فتحة الرأس فيه بما يشبه الشراشيب .
شكل ٧٤	شكل رداء سميك مفتوح من الجانب وحول الخصر شريط أو حزام تتدلى أطرافه من الأمام وأسفل الرداء يبدو سروال .
شكل ٧٥	شكل رداء يلبس على الجسم وأسفله سروال وعليه معطف .
شكل ٧٦	شكل لرداء يلبس على الجسم ، والرداء مزين بشريط عريض عند فتحة الرأس ، ويلتف حول الخصر حزام أو رباط يتدلى طرفاه من أسفل ويلاحظ أن أسفل الرداء أخذ شكلاً غير منتظم .
شكل ٧٧	شكل لرداء مزخرف بأشكال زهور ، ويحيط الجزء العلوى منه ما يشبه الشال أو الملفحة .
شكل ٧٨	شكل لرداء يلبس على الجسم يغلق فى الجزء العلوى منه بواسطة عقد من الخيوط ويتصل به جزء سفلى بواسطة حزام عند الوسط .
شكل ٧٩	شكل لرداء يتصل بسروال وعليه من أعلى ما يشبه المعطف القصير المفتوح من الأمام .

شكل ٨٠	شكل نصفى لمعطف مزخرف بأشكال زهور وعليه شريط عريض من الفراء.
شكل ٨١	شكل لحذاء طويل الرقبة مزخرف من الجوانب.
شكل ٨٢	شكل لحذاء طويل الرقبة غير مزخرف.
شكل ٨٣	شكل لرداء امرأة لا يغطى النصف الأعلى منه سوى مجموعة من الحللى والعقود حول الرقبة.
شكل ٨٤	شكل لرداء امرأة يغطى الصدر والأكمام.
شكل ٨٥	شكل رداء شفاف أسفله سروال.
شكل ٨٦	شكل رداء امرأة يغطى الجزء السفلى من الجسم - بينما يظهر الصدر عارياً.
شكل ٨٧	كرسى عرش منخفض.
شكل ٨٨	مسند من القماش مزخرف بزخارف أغصان صغيرة.
شكل ٨٩	شكل كرسى عرش منخفض عليه مسند.
شكل ٩٠	شكل كرسى مستدير الظهر.
شكل ٩١	شكل مجموعة من كراسى العروش التى تنتهى من أعلى بمظلة علوية ، كما يظهر فى الشكل رسم لمظلة كبيرة تظلل الكراسى كلها.
شكل ٩٢	كرسى عرش له مسند دائرى.
شكل ٩٣	كرسى عرش بمسند محدب.
شكل ٩٤	كرسى عرش كبير يتسع لشخصين يبدو عليه الفخامة والمتانة.
شكل ٩٥	كرسى عرش منخفض يُصعد له بدير ومزود بمظلة علوية.
شكل ٩٦	كرسى عرش مرتفع يُصعد له بدير، ومزود بمظلة.
شكل ٩٧	مظلة يحملها اثنان من الملائكة.

مظلة يحملها ملاك يعاونه اثنان من الملائكة .	شكل ٩٨
اثنان من الملائكة يحملان مظلة .	شكل ٩٩
آلة موسيقية «نفخ» .	شكل ١٠٠
آلة موسيقية «وترية» .	شكل ١٠١
أشكال مختلفة لسيوف .	شكل ١٠٢ - ١٠٥
شكل مذبة .	شكل ١٠٦
شكل سيف .	شكل ١٠٧
شكل قوس وسهم .	شكل ١٠٨
شكل سيف .	شكل ١٠٩
شكل يشبه صولجان أو خنجر .	شكل ١١٠
شكل رمح .	شكل ١١١
شكل رمزي يظهر فيه ملائكة وقرص شمس يحمل أسماء الأباطرة المغول .	شكل ١١٢
شكل رمزي لميزان العدل .	شكل ١١٣
توقيع المصور «مير سيد على» .	شكل ١١٤
توقيع المصور «فرح بيك» .	شكل ١١٥ - ١١٦
توقيع المصور «سيد على» .	شكل ١١٧
توقيع المصور «غلام» .	شكل ١١٩
توقيع المصور «أقارضا» .	شكل ١٢٠
توقيع المصور «منوهر» .	شكل ١٢١
توقيع المصور «بياك» .	شكل ١٢٢
توقيع المصور «كوردمن» .	شكل ١٢٣ - ١٢٤
توقيع المصور «كيسوداس» .	شكل ١٢٥ - ١٢٦



توقيع المصور «خواجة عبد الصمد».	شكل ١٢٧
توقيع المصور «حسين نقاش».	شكل ١٢٨
توقيع المصور «بسوان».	شكل ١٢٩
توقيع المصور «مسكين».	شكل ١٣٠
توقيع المصور «منوهر».	شكل ١٣١
توقيع المصور «حسين بن مسلم».	شكل ١٣٢
توقيع المصور «منوهر ولدبسوان».	شكل ١٣٣
شكل توقيع لمصور مغولى هندی.	شكل ١٣٤
توقيع المصور «بشنداس».	شكل ١٣٥
توقيع المصور «نادر الزمان».	شكل ١٣٦
توقيع المصور «بشتر».	شكل ١٣٧
توقيع المصور «نادر العصر أستاذ منصور».	شكل ١٣٨





شكل رقم (٥)



شكل رقم (٤)



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٢)



شكل رقم (١)



شكل رقم (١٠)



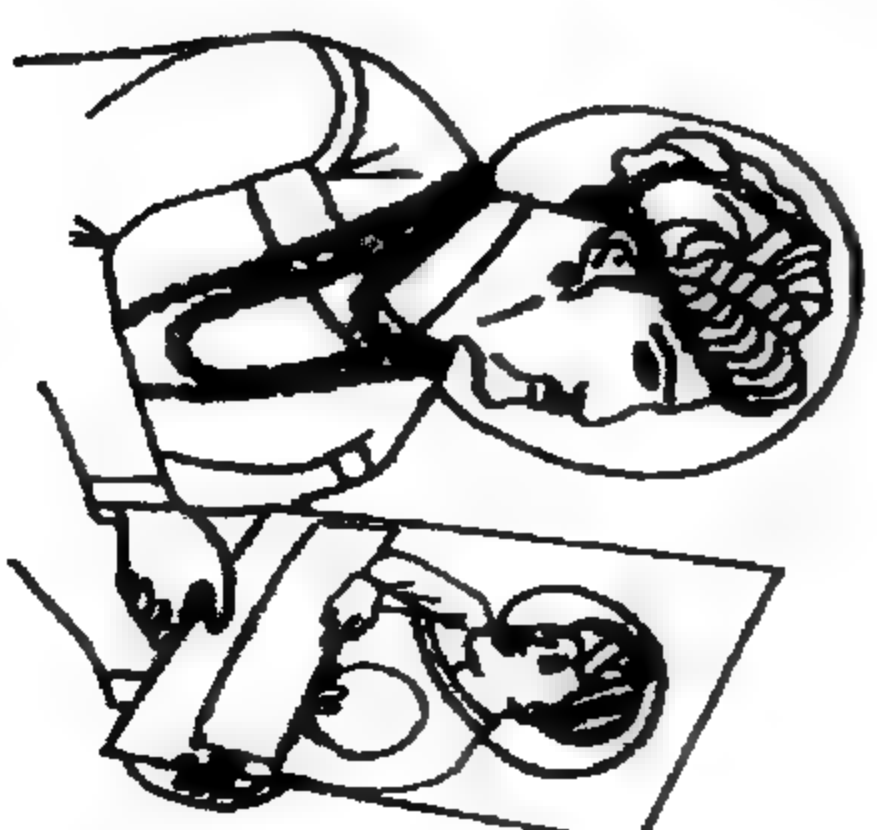
شكل رقم (٩)



شكل رقم (٨)



شكل رقم (٧)



شكل رقم (٦)

عمل الباحثة

شكل رقم (٢٠)



شكل رقم (١٩)



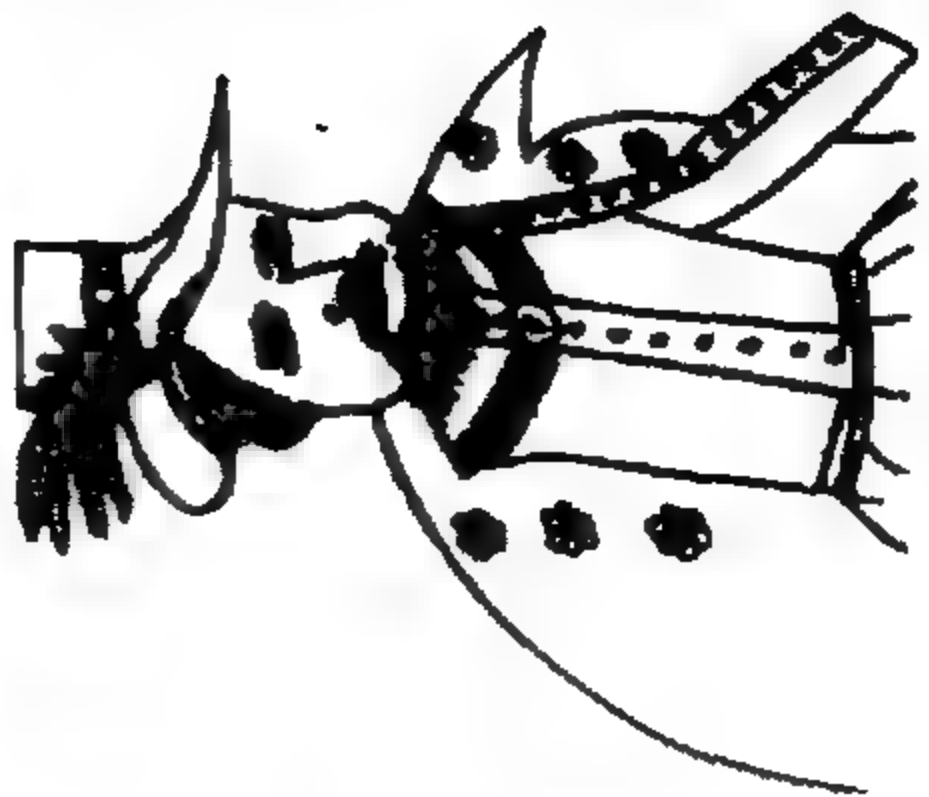
شكل رقم (١٨)



شكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٦)



شكل رقم (١٥)



شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٣)

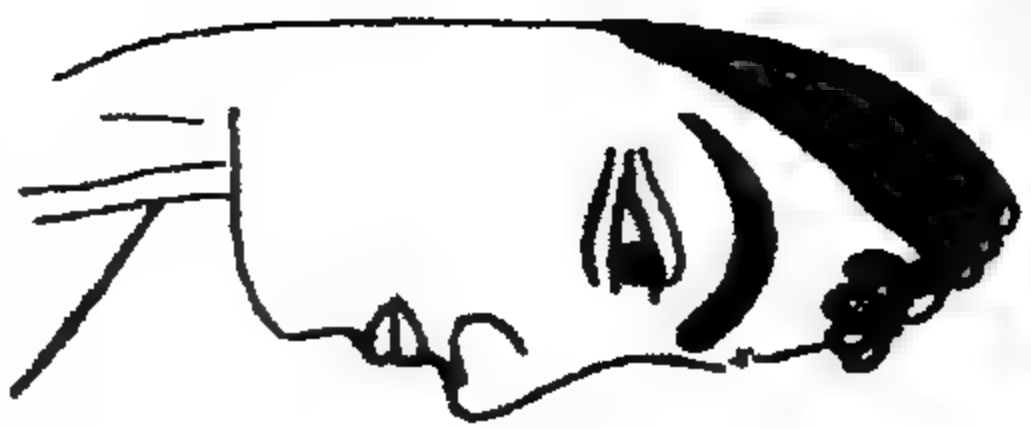


شكل رقم (١٢)



شكل رقم (١١)





شکل رقم (۲۵)



شکل رقم (۲۴)



شکل رقم (۲۳)



شکل رقم (۲۲)



شکل رقم (۲۱)



شکل رقم (۲۰)



شکل رقم (۱۹)



شکل رقم (۱۸)



شکل رقم (۱۷)

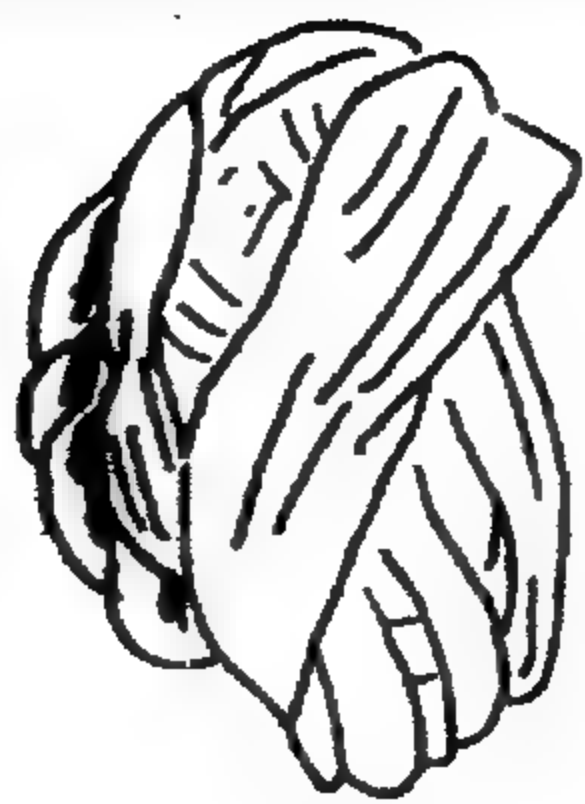


شکل رقم (۱۶)

عمل انباشته



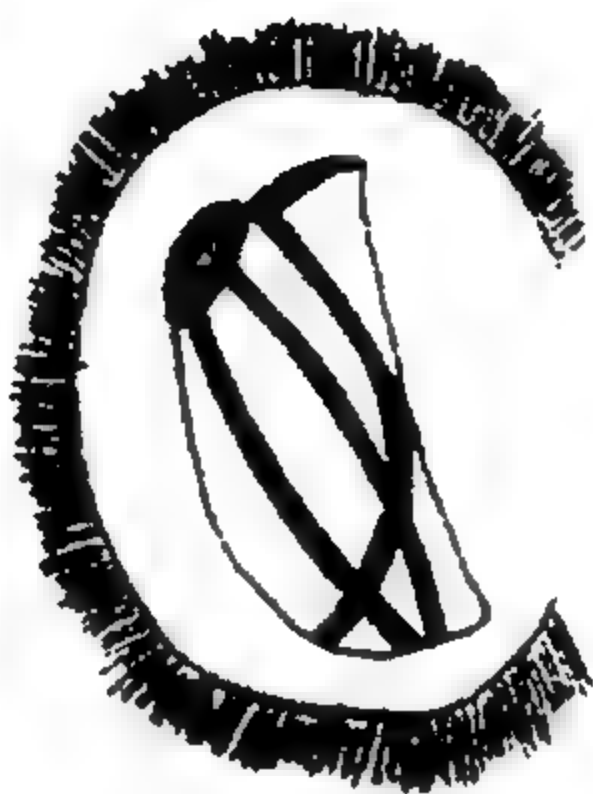
شكل رقم (٣٦)



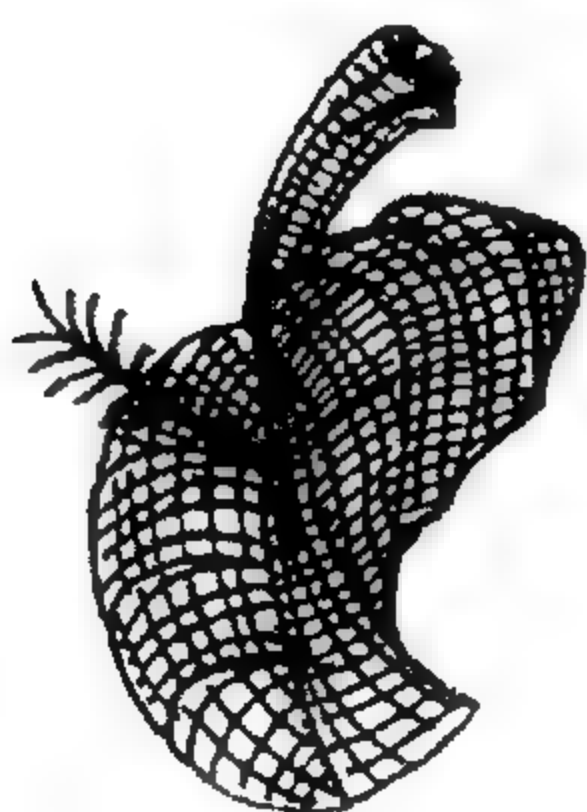
شكل رقم (٣٧)



شكل رقم (٣٨)



شكل رقم (٣٩)



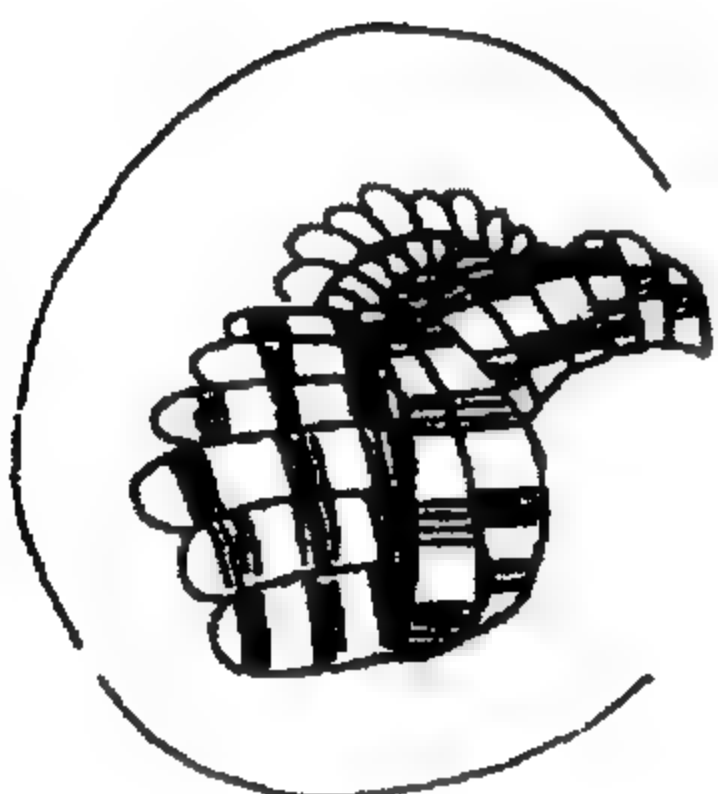
شكل رقم (٤٠)



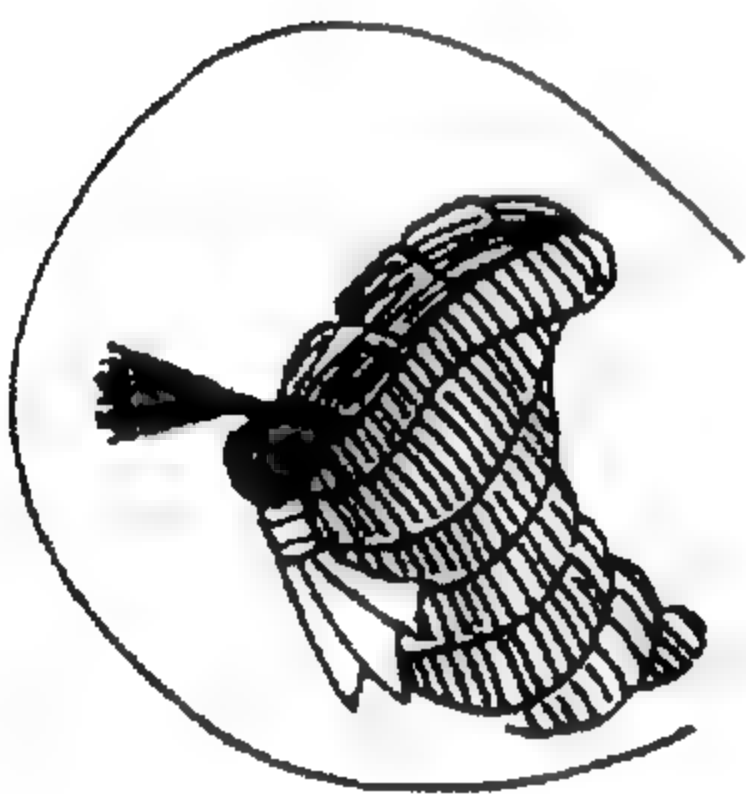
شكل رقم (٣١)



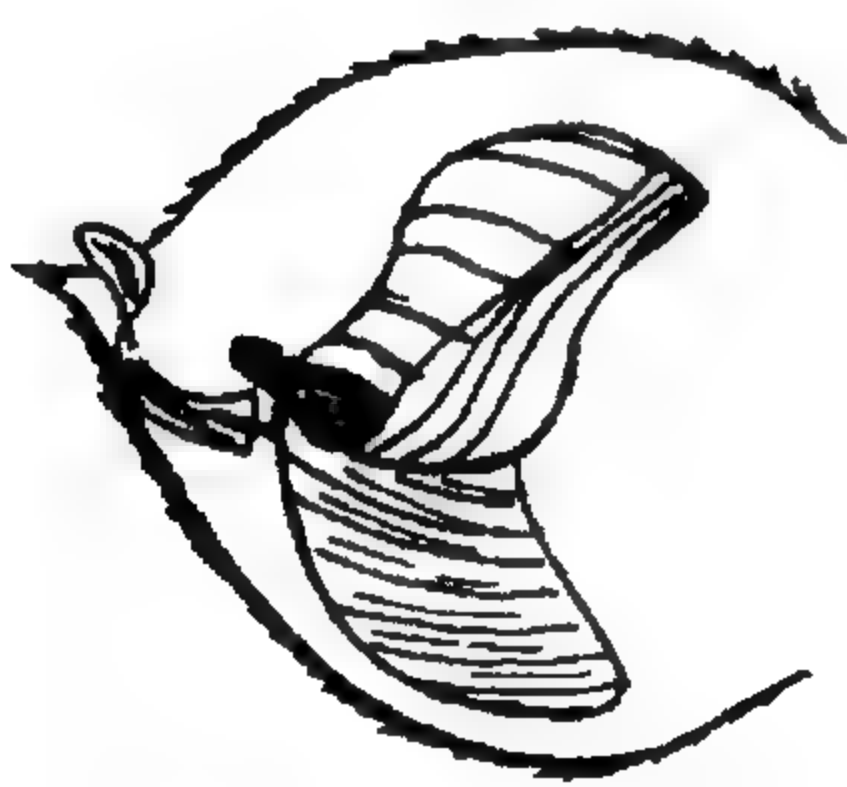
شكل رقم (٣٢)



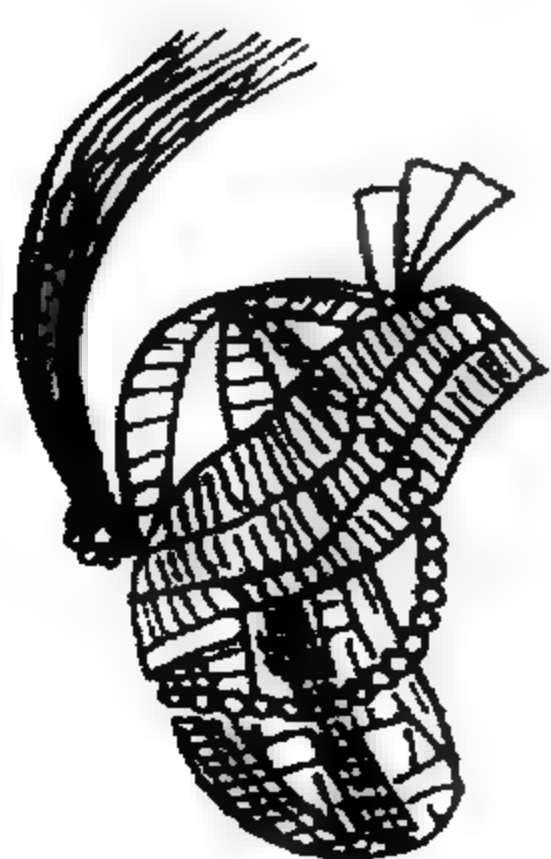
شكل رقم (٣٣)



شكل رقم (٣٤)

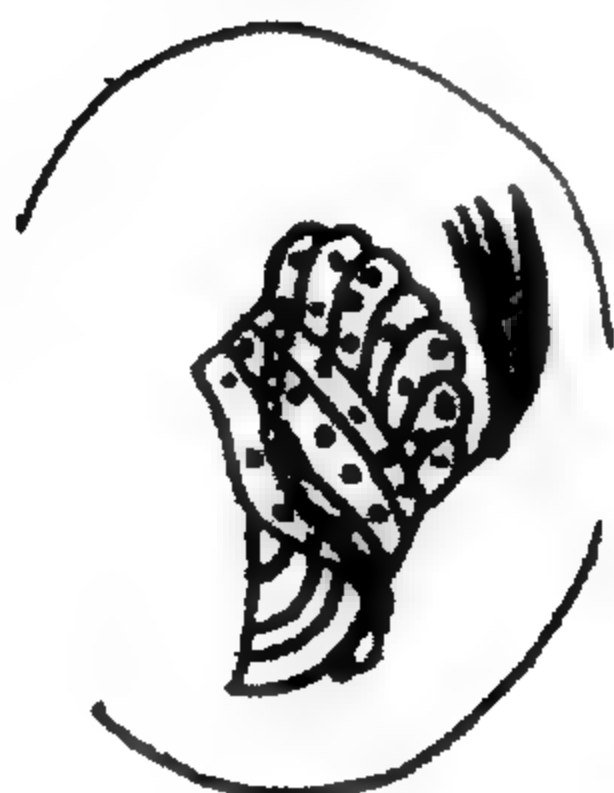


شكل رقم (٣٥)

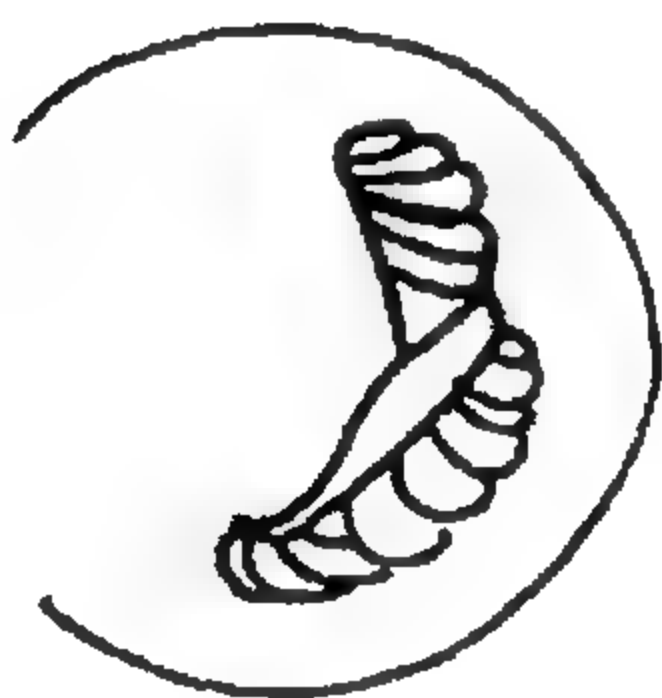




شكل رقم (٤٥)



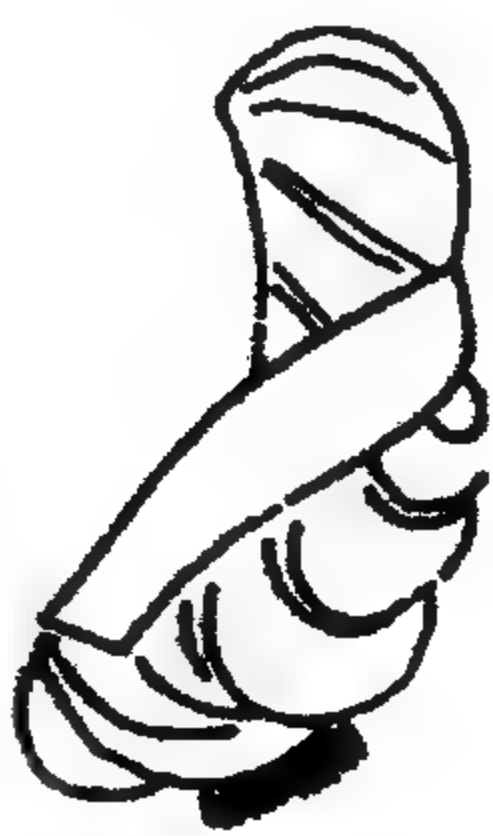
شكل رقم (٤٤)



شكل رقم (٤٣)



شكل رقم (٤٢)



شكل رقم (٤١)



شكل رقم (٥٠)



شكل رقم (٤٩)



شكل رقم (٤٨)

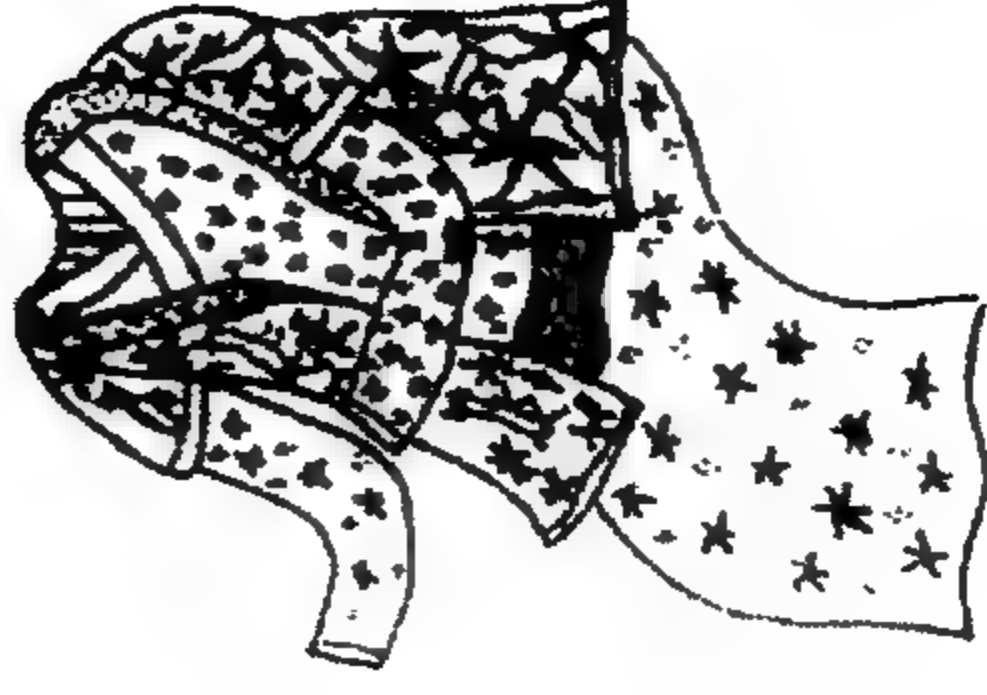


شكل رقم (٤٧)

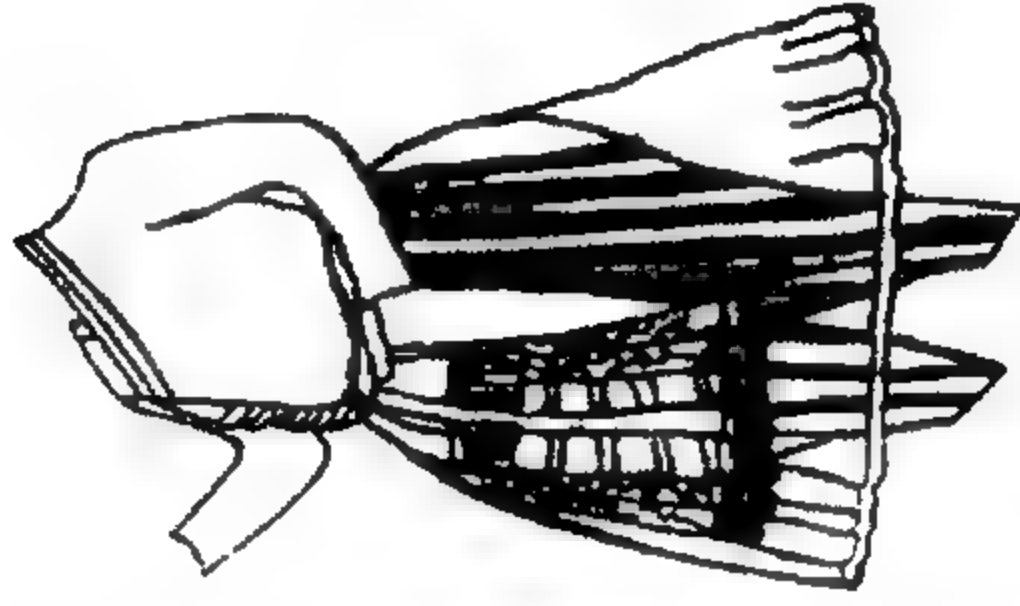


شكل رقم (٤٦)

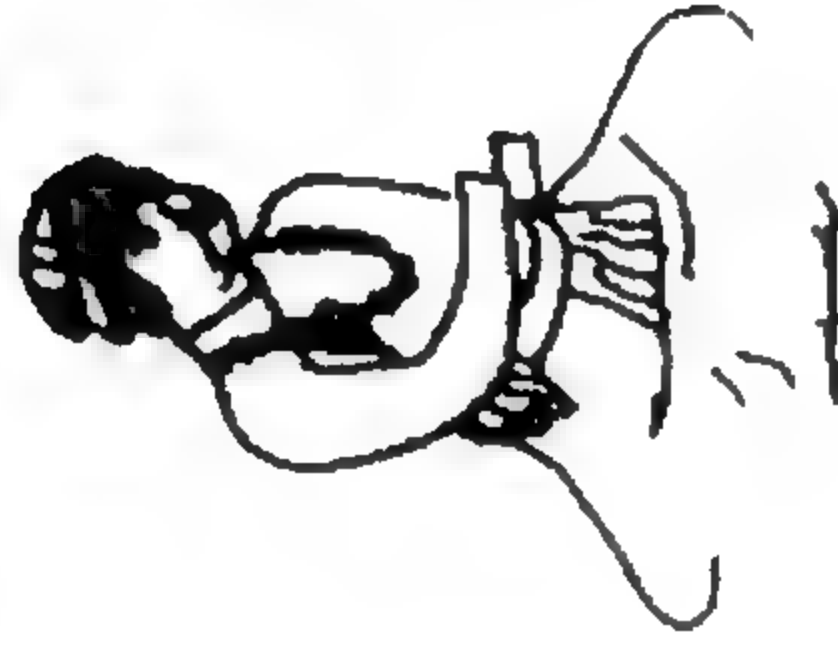
عمل الباحثة



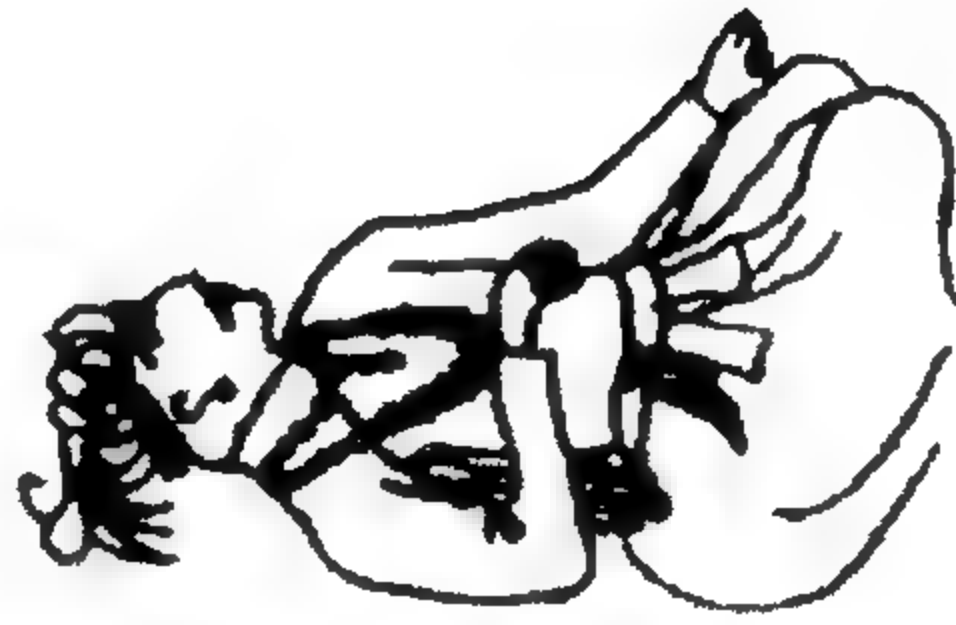
شكل رقم (٥٦)



شكل رقم (٥٧)



شكل رقم (٥٨)



شكل رقم (٥٩)



شكل رقم (٦٠)

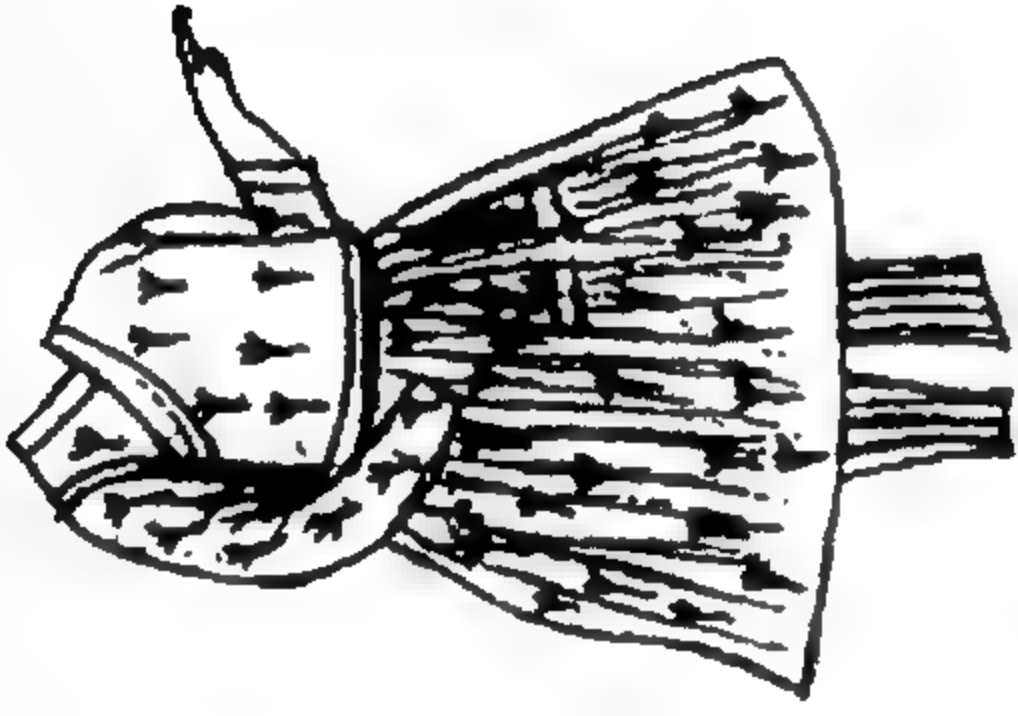
عمل الباحثة



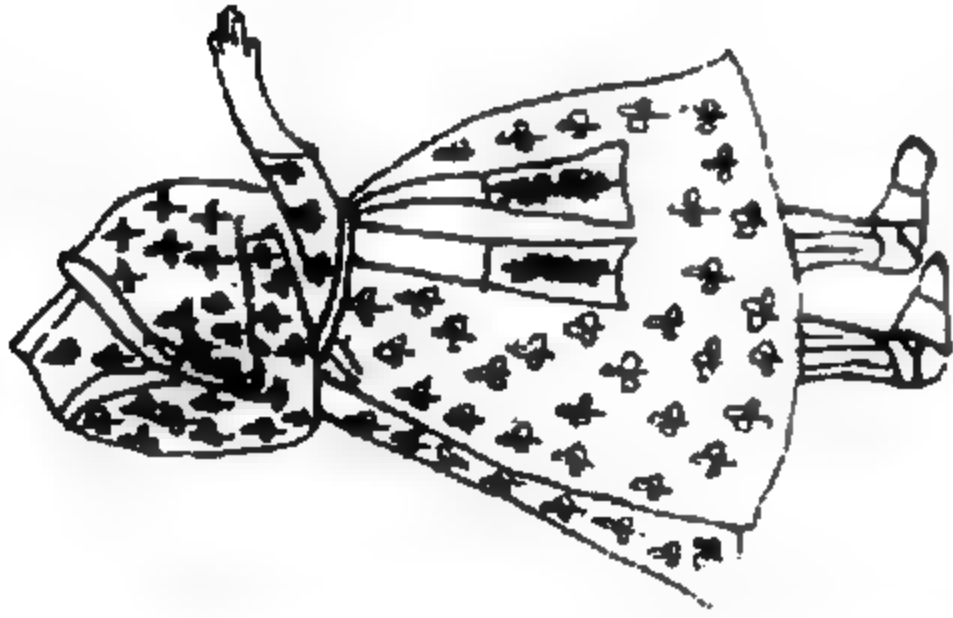
شكل رقم (٥١)



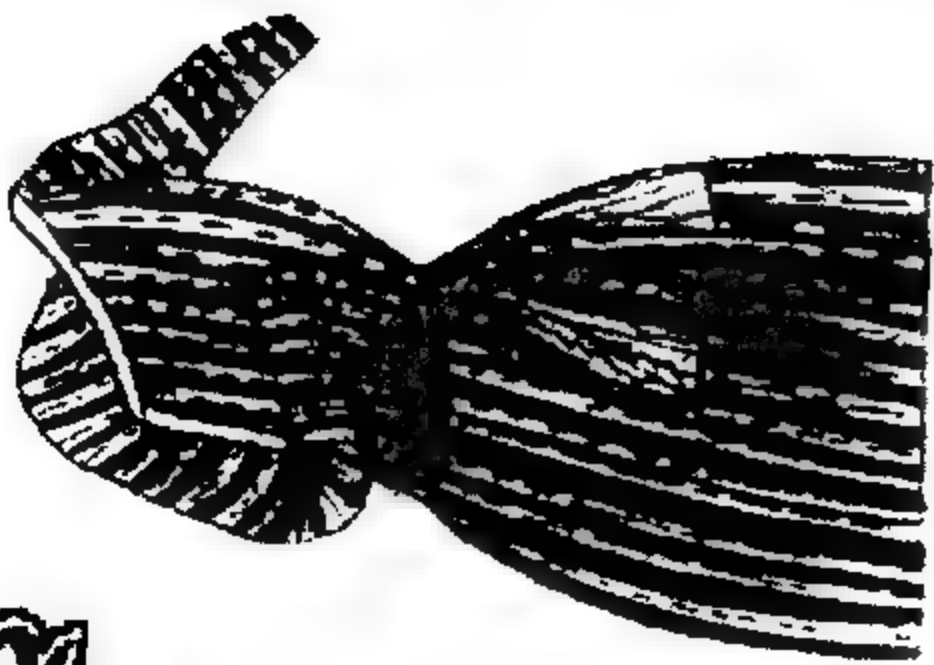
شكل رقم (٥٢)



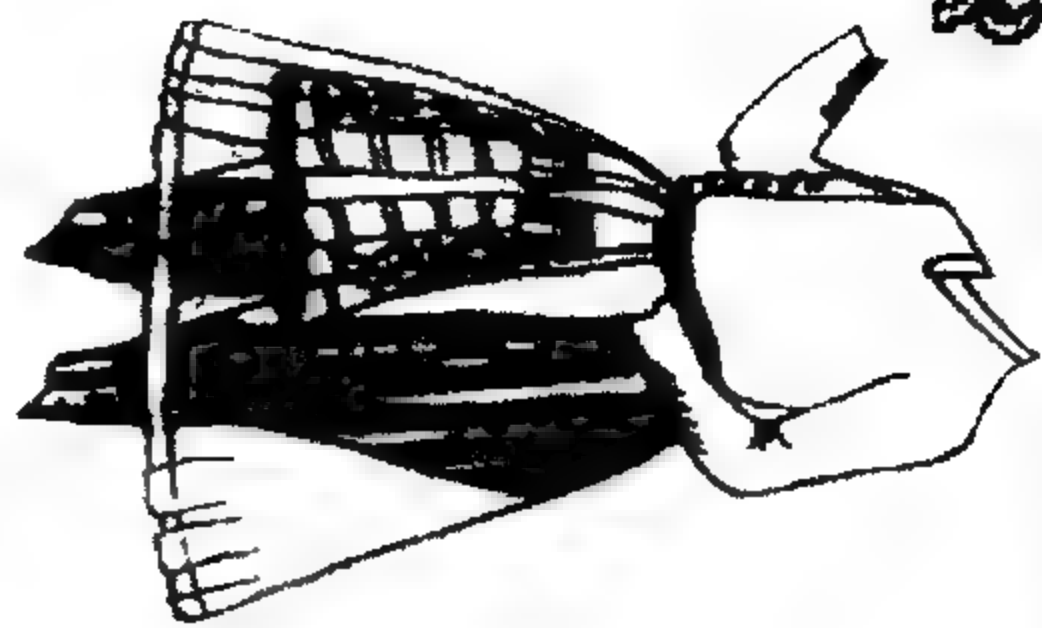
شكل رقم (٥٣)



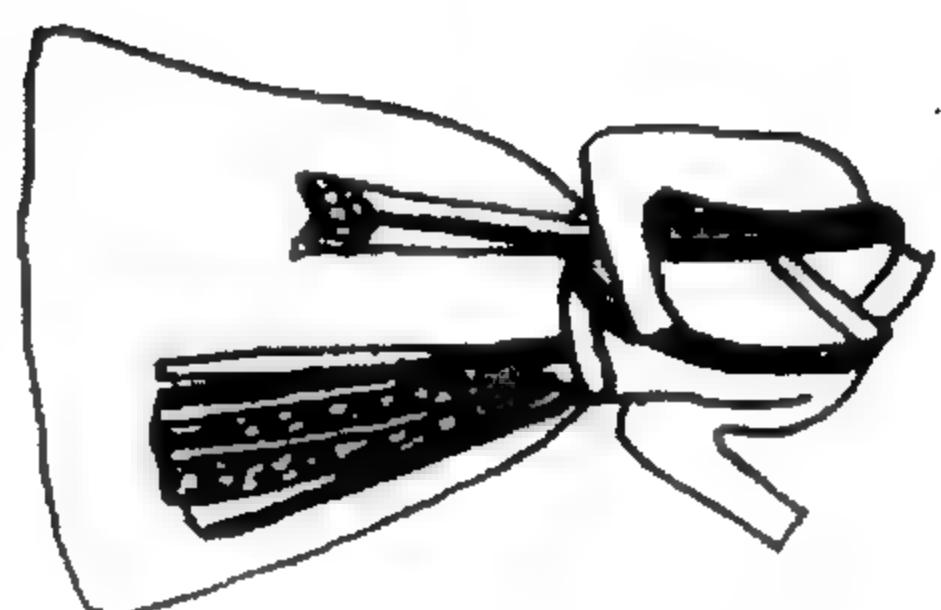
شكل رقم (٥٤)



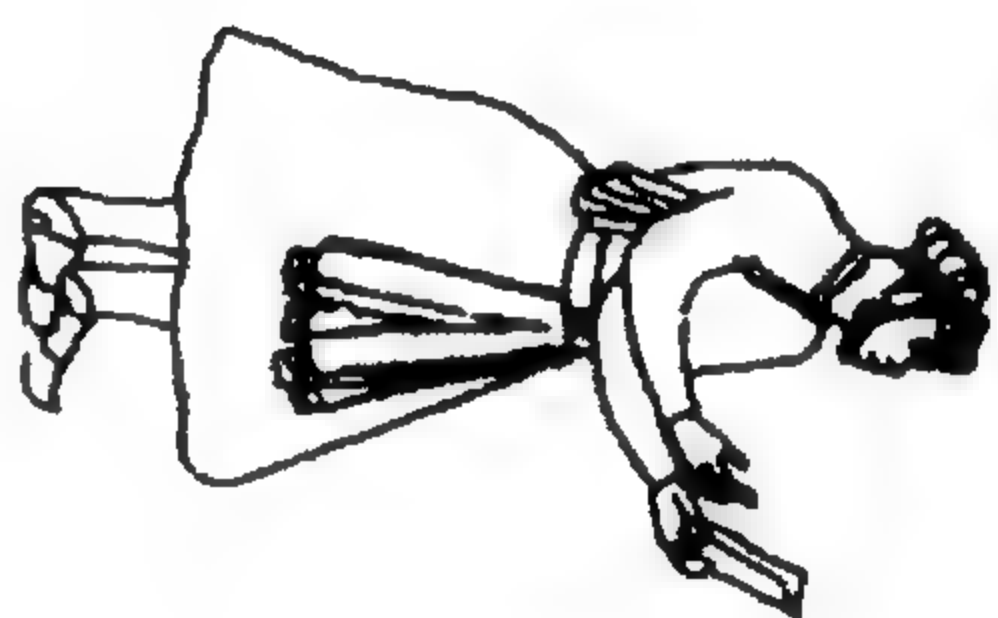
شكل رقم (٥٥)



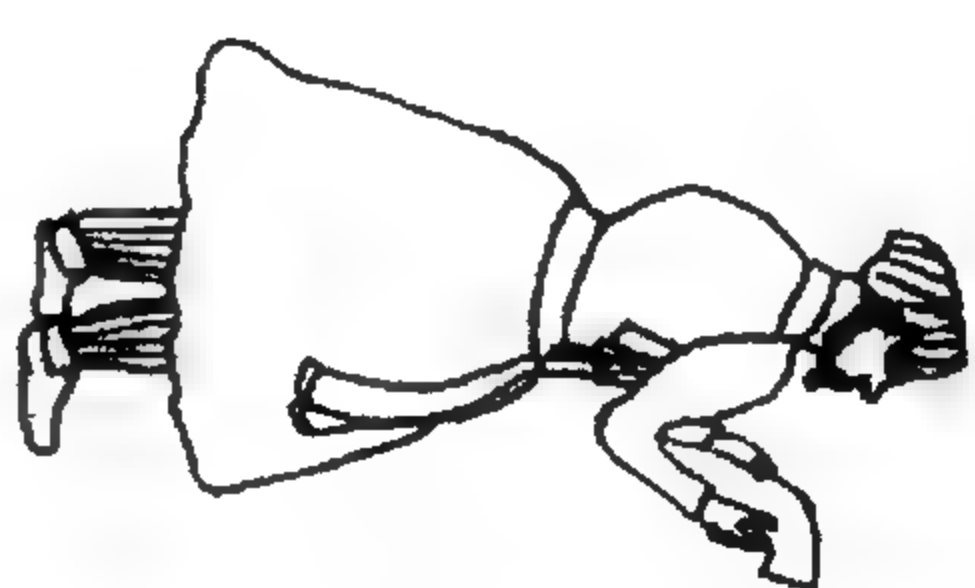
شكل رقم (٦٥)



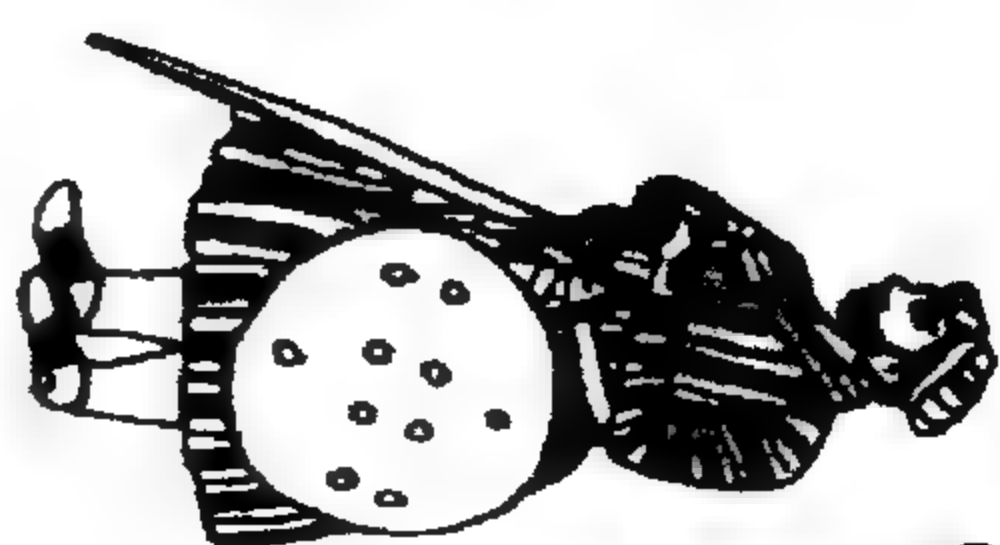
شكل رقم (٦٤)



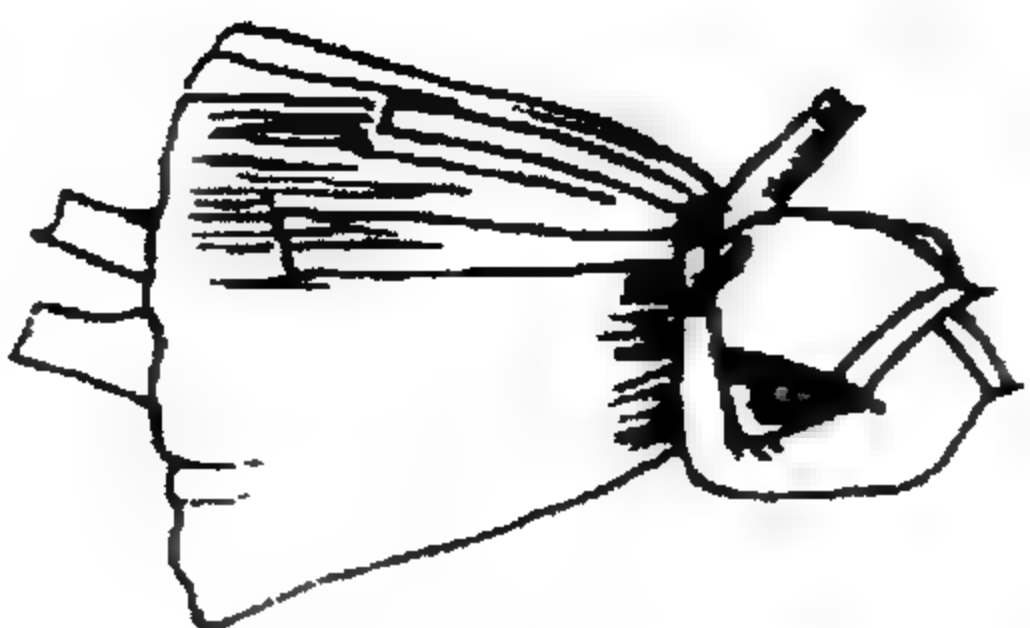
شكل رقم (٦٣)



شكل رقم (٦٢)



شكل رقم (٦١)



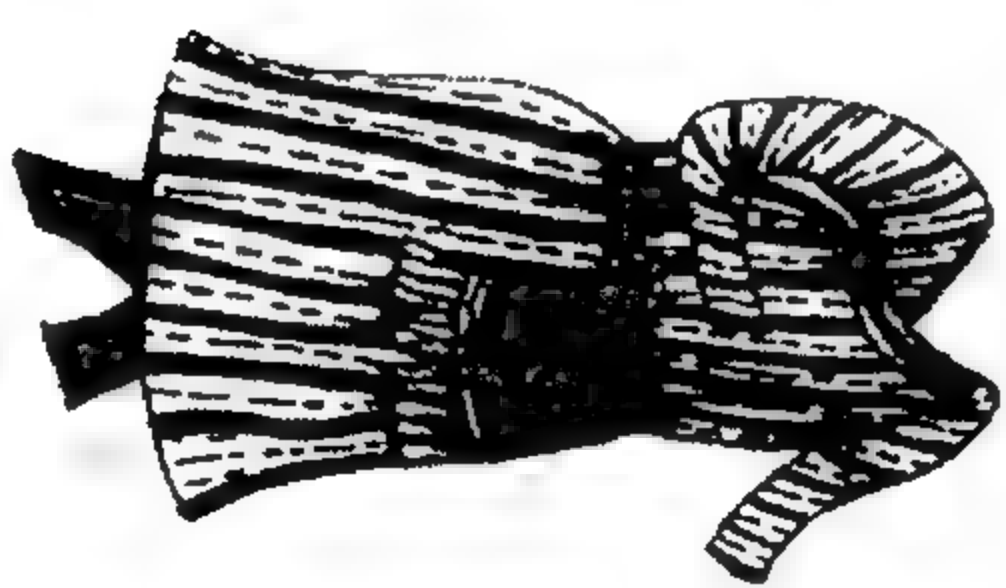
شكل رقم (٧٠)



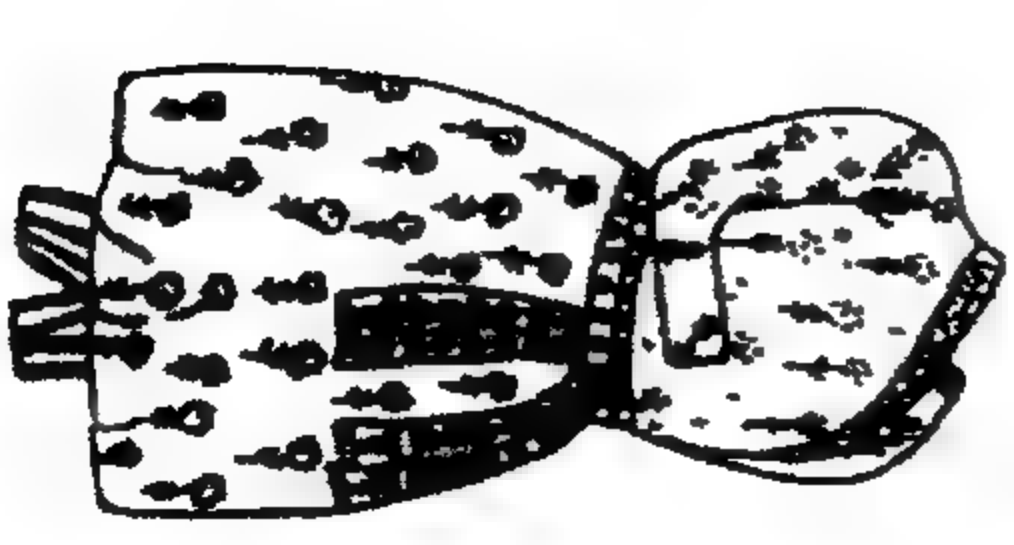
شكل رقم (٦٩)



شكل رقم (٦٨)



شكل رقم (٦٧)



شكل رقم (٦٦)

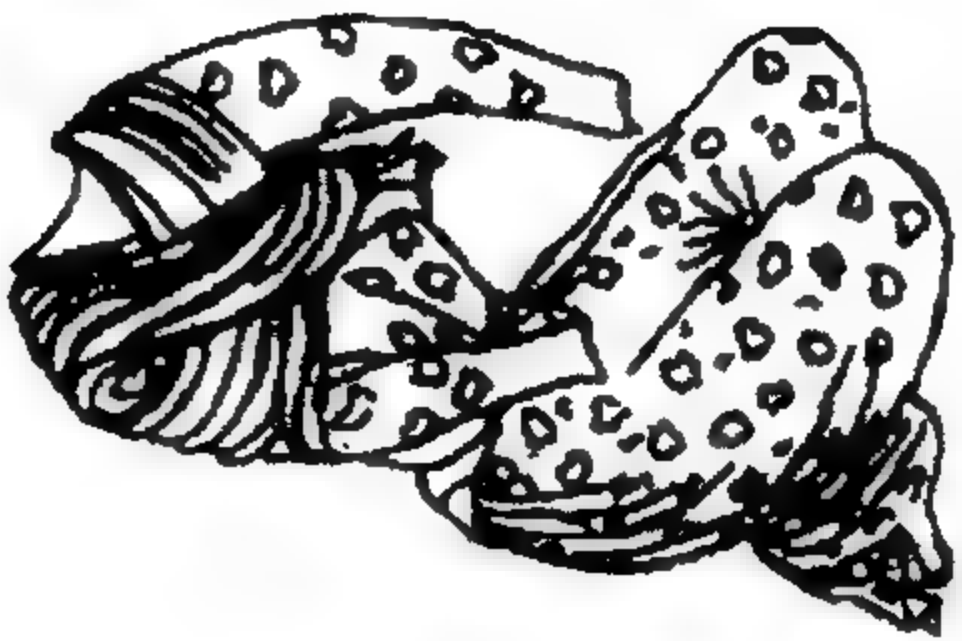
عمل الباحثة



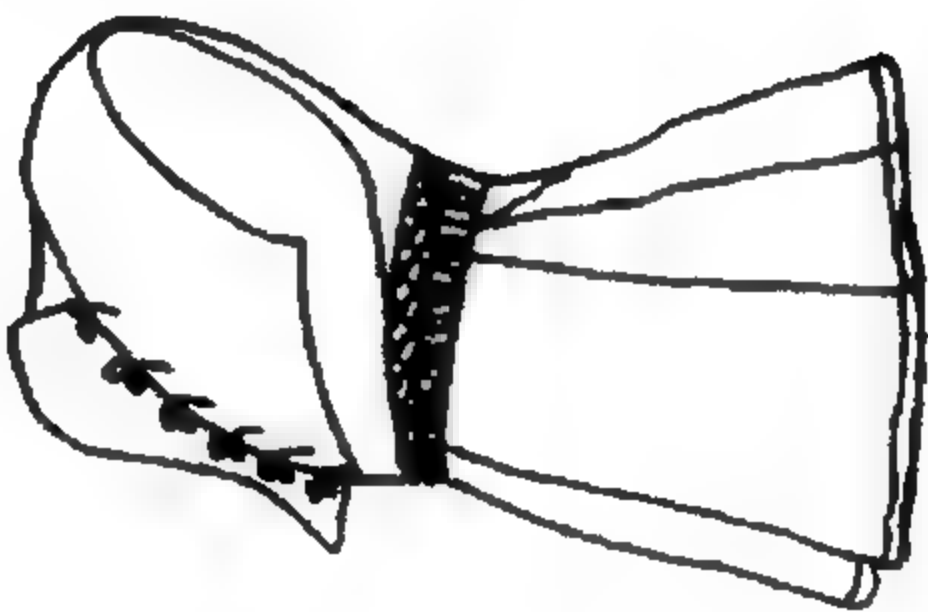
شكل رقم (٧٦)



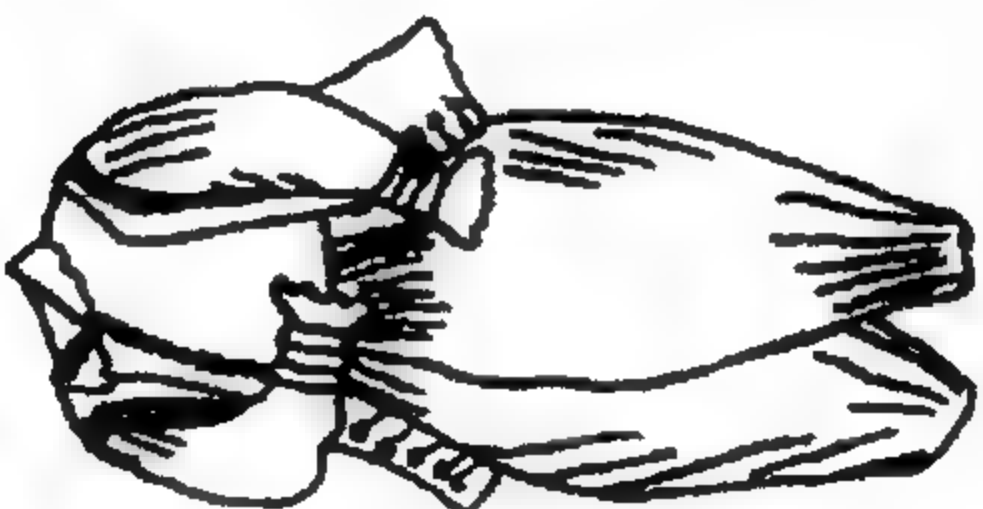
شكل رقم (٧٧)



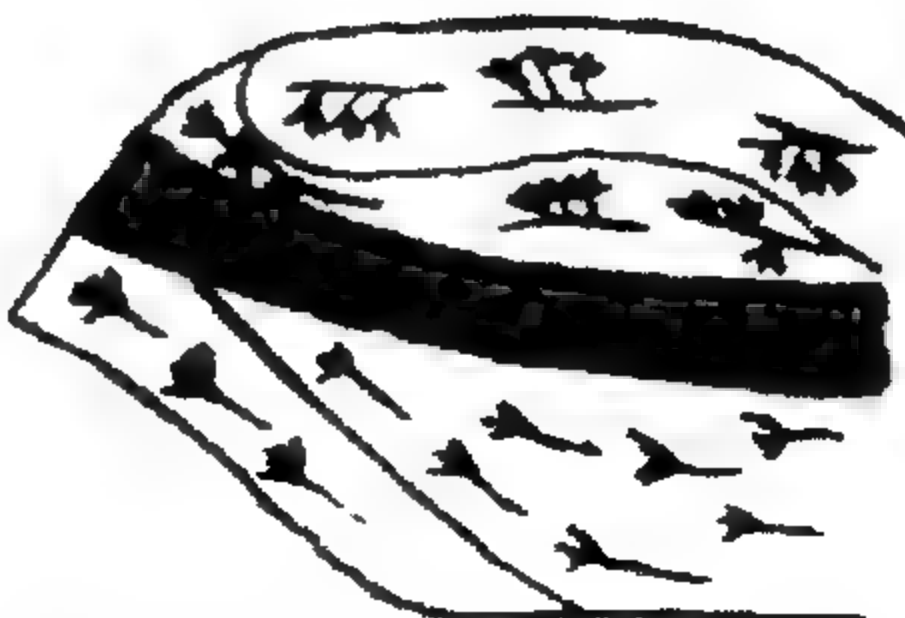
شكل رقم (٧٨)



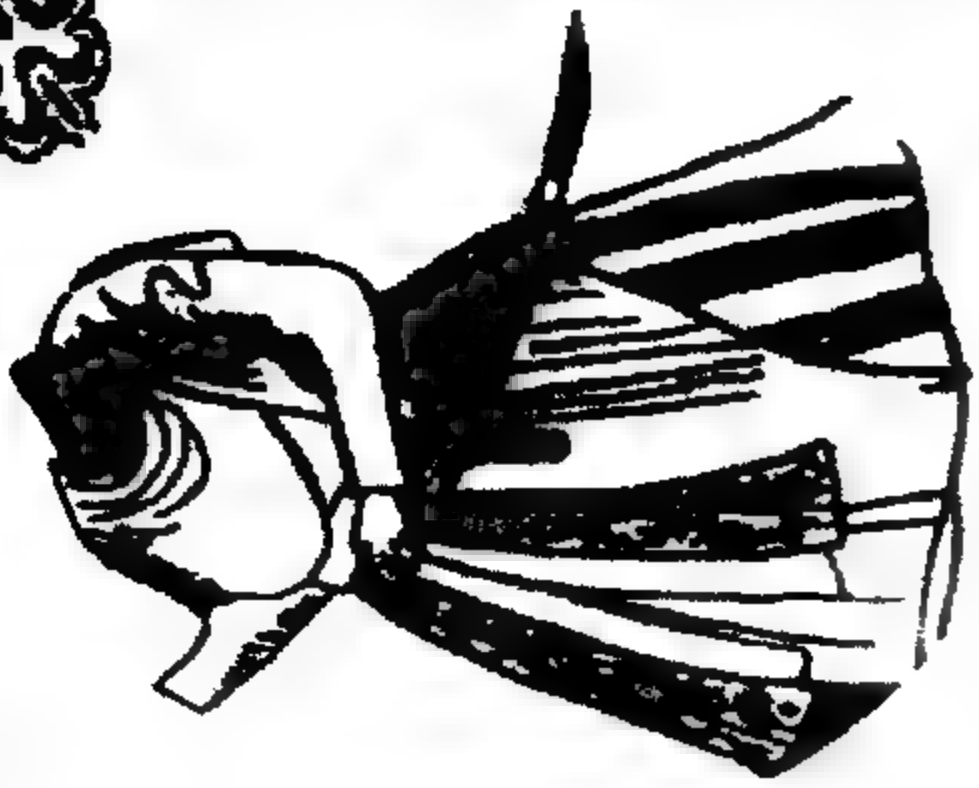
شكل رقم (٧٩)



شكل رقم (٨٠)



شكل رقم (٧١)



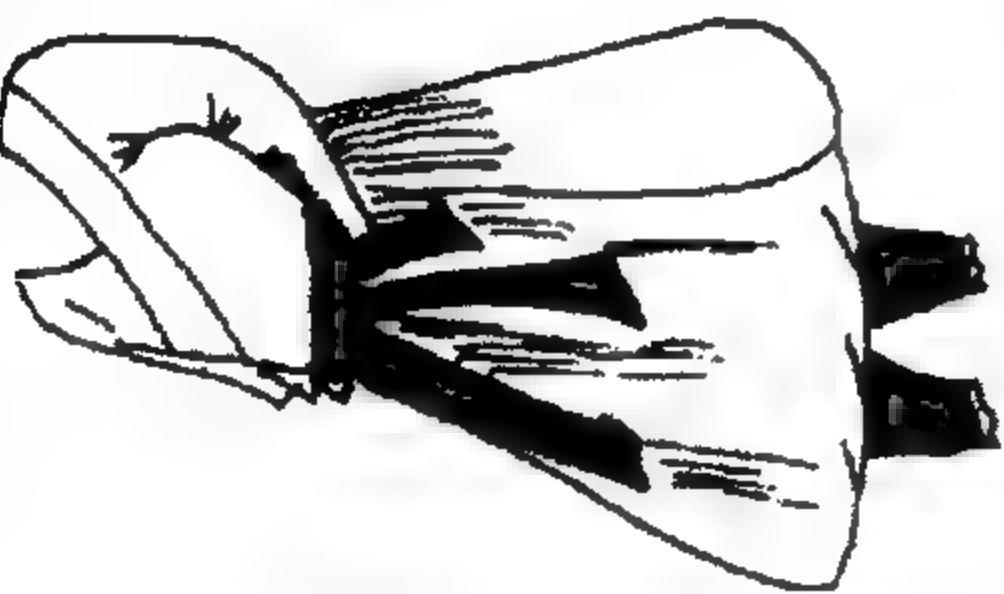
شكل رقم (٧٢)



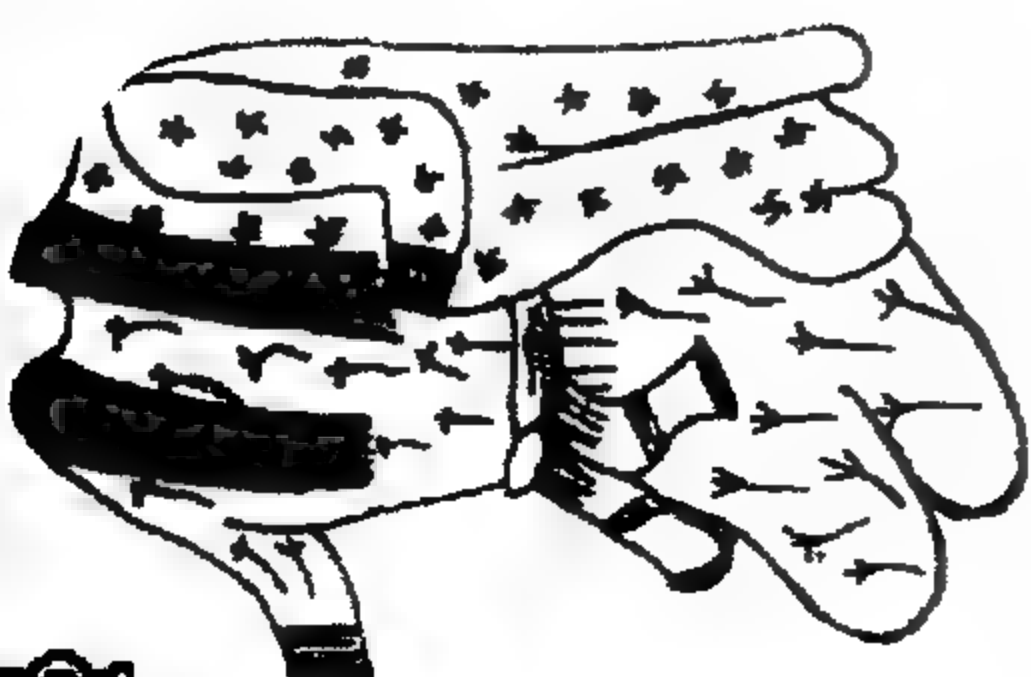
شكل رقم (٧٣)



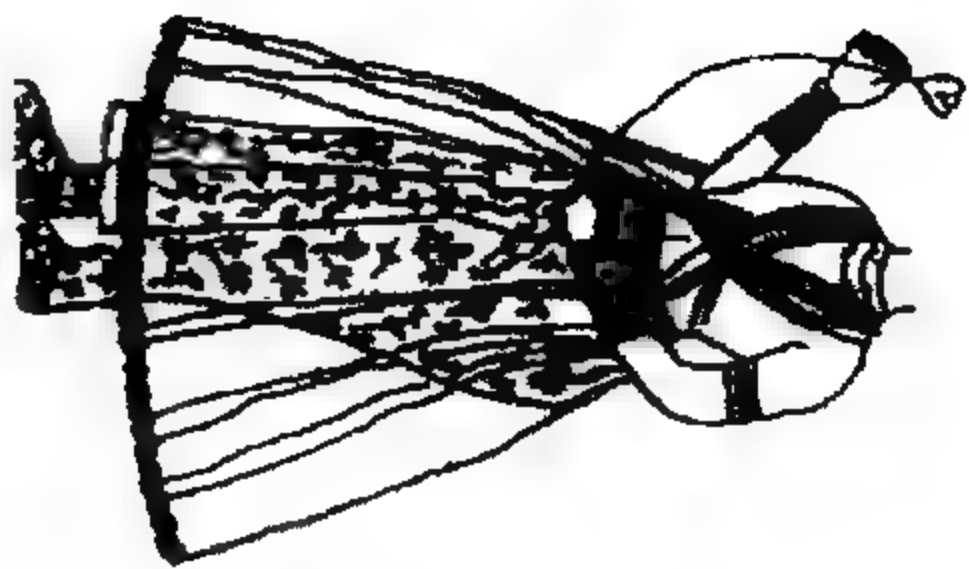
شكل رقم (٧٤)



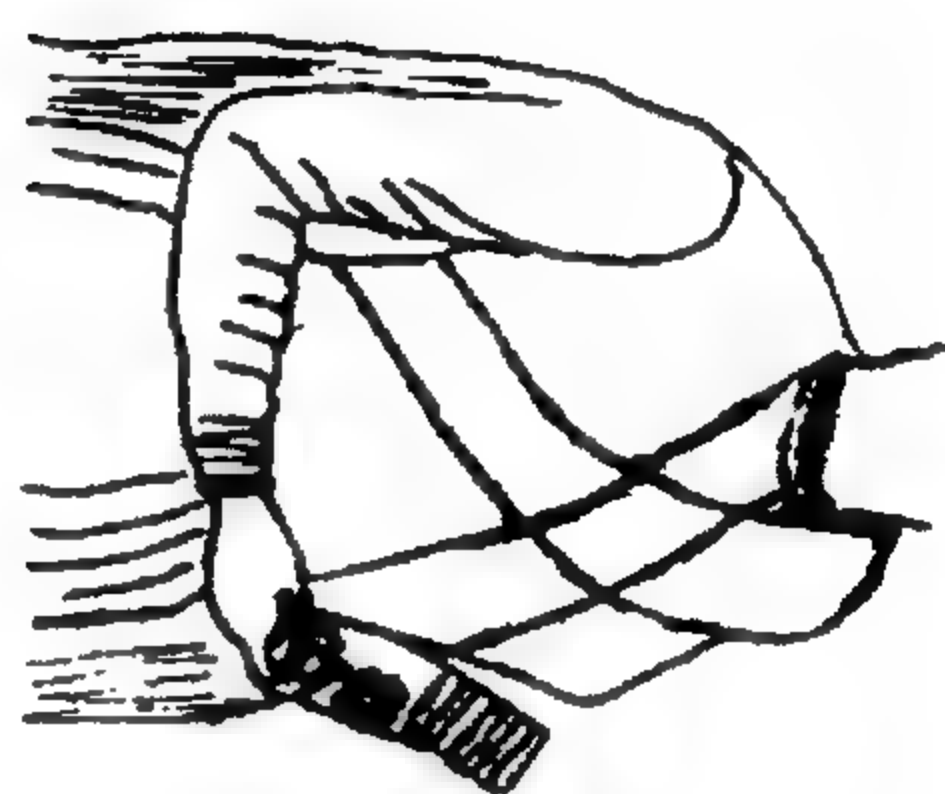
شكل رقم (٧٥)







شكل رقم (٨٥)



شكل رقم (٨٤)



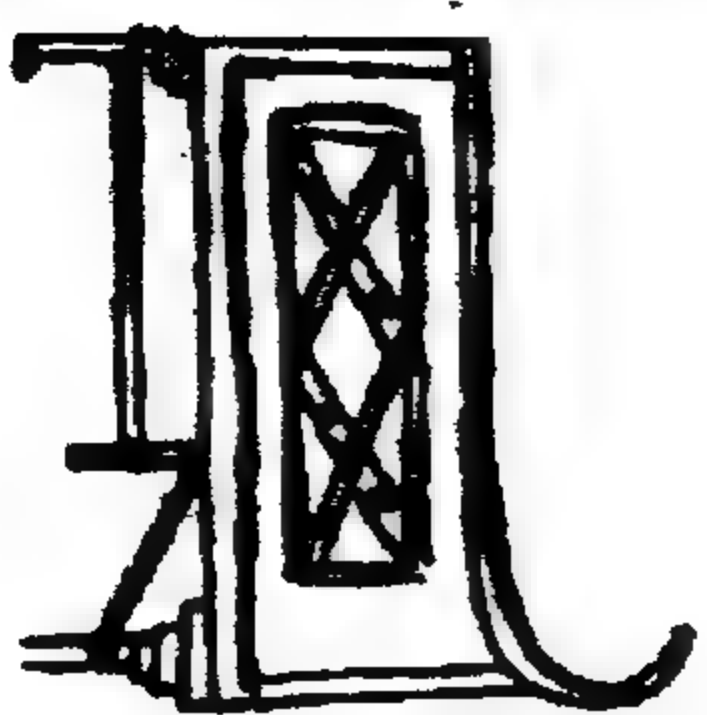
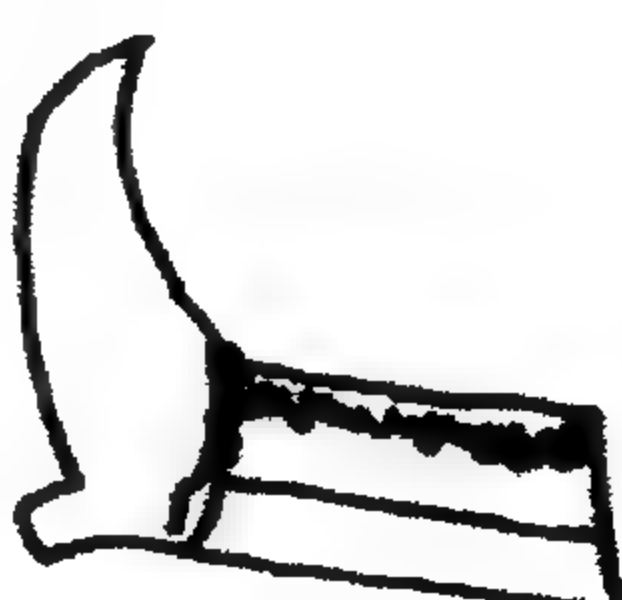
شكل رقم (٨٣)



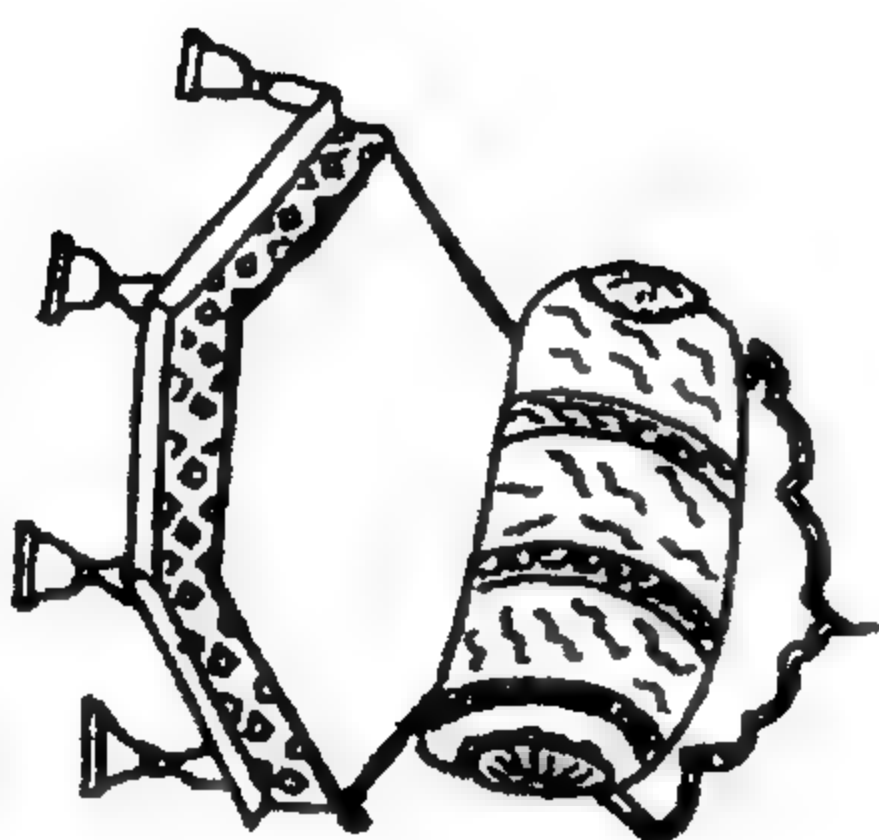
شكل رقم (٨٢)



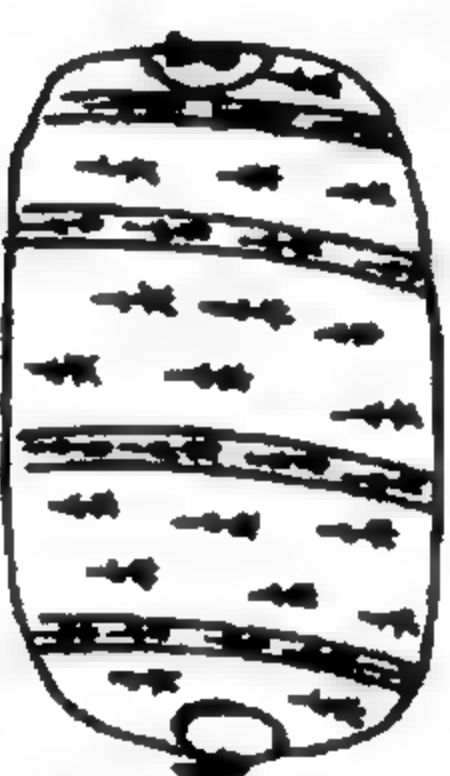
شكل رقم (٨١)



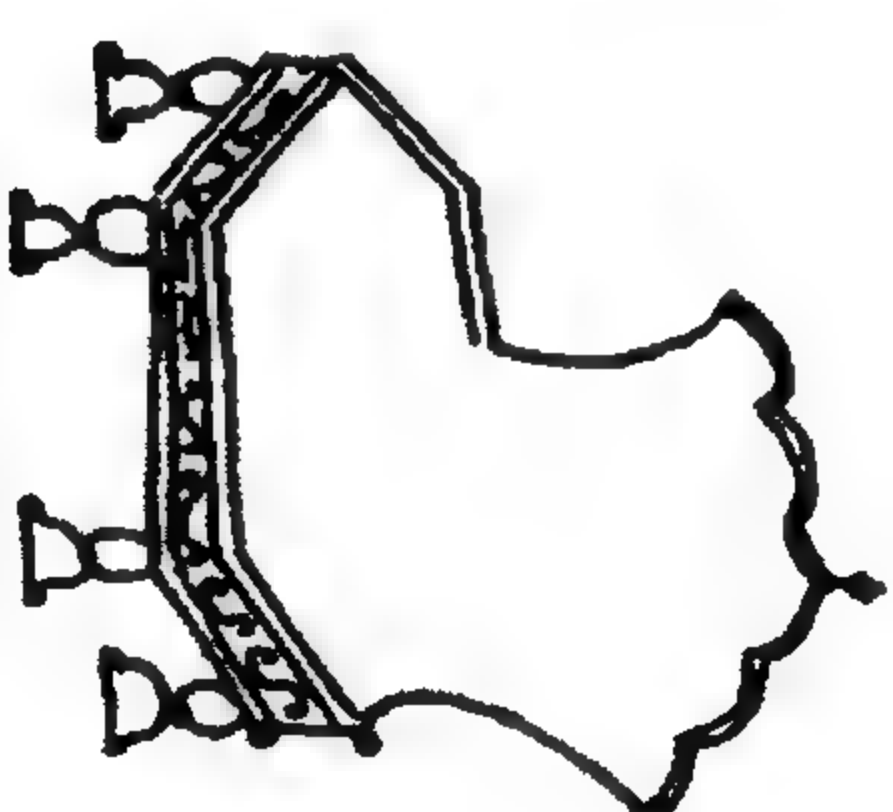
شكل رقم (٩٠)



شكل رقم (٨٩)



شكل رقم (٨٨)

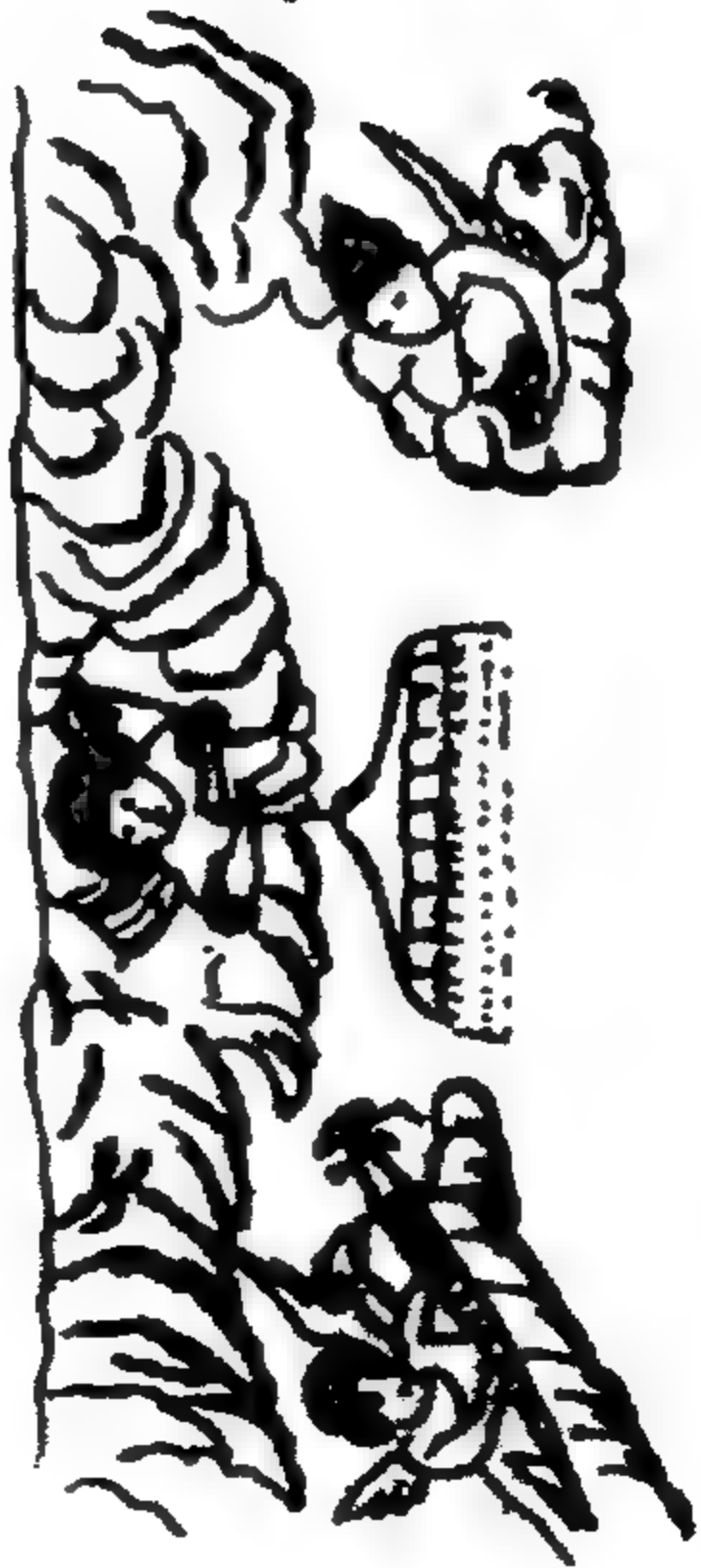


شكل رقم (٨٧)

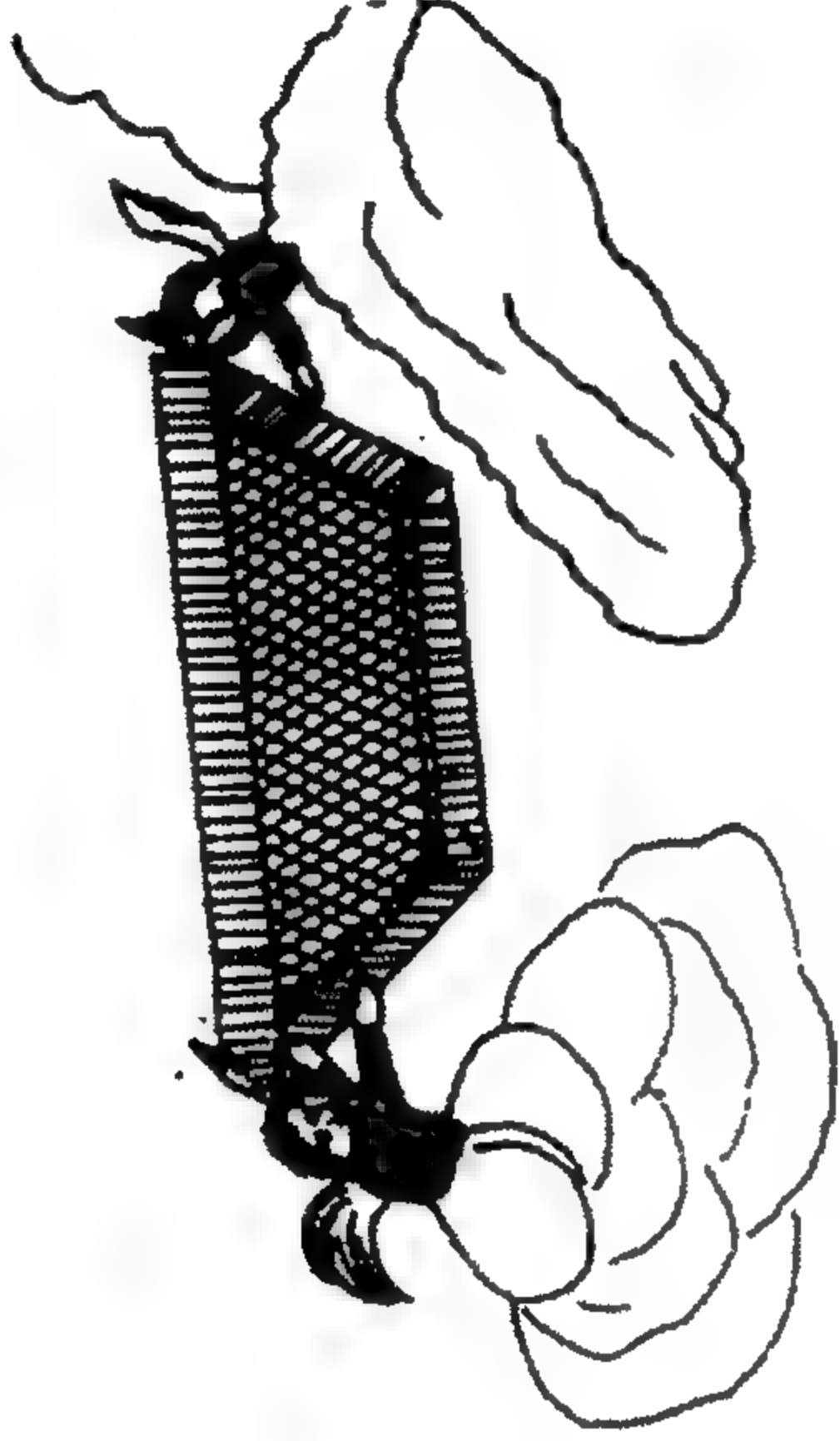


شكل رقم (٨٦)

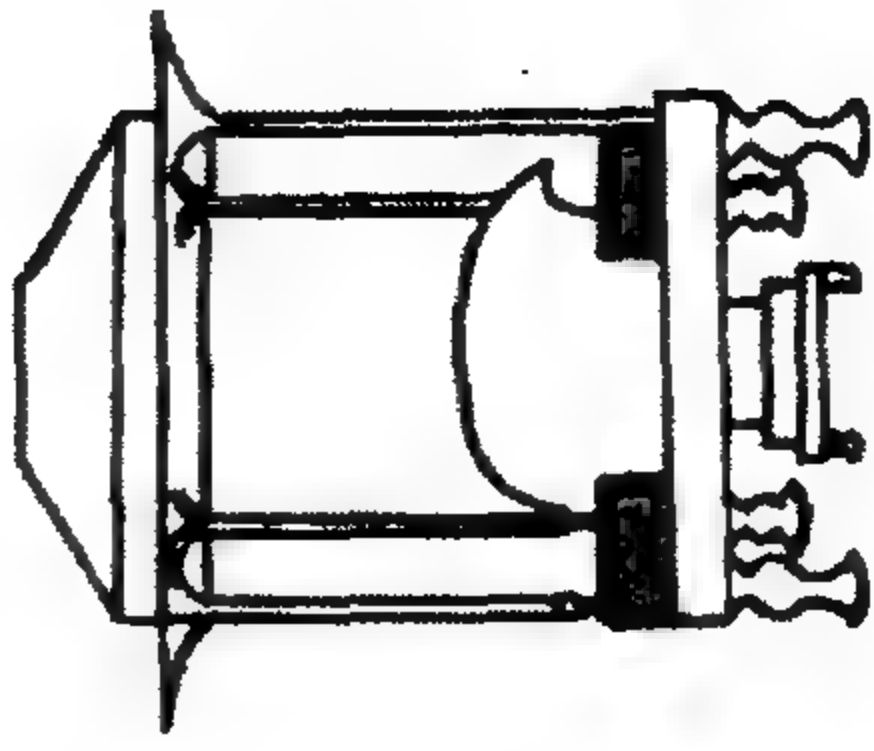
شكل رقم (٩٨)



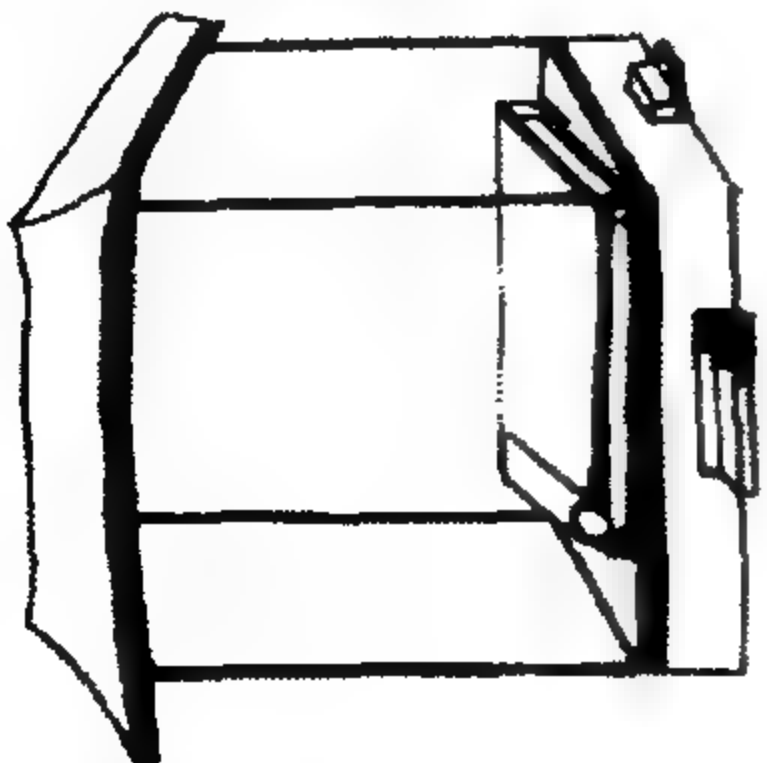
شكل رقم (٩٧)



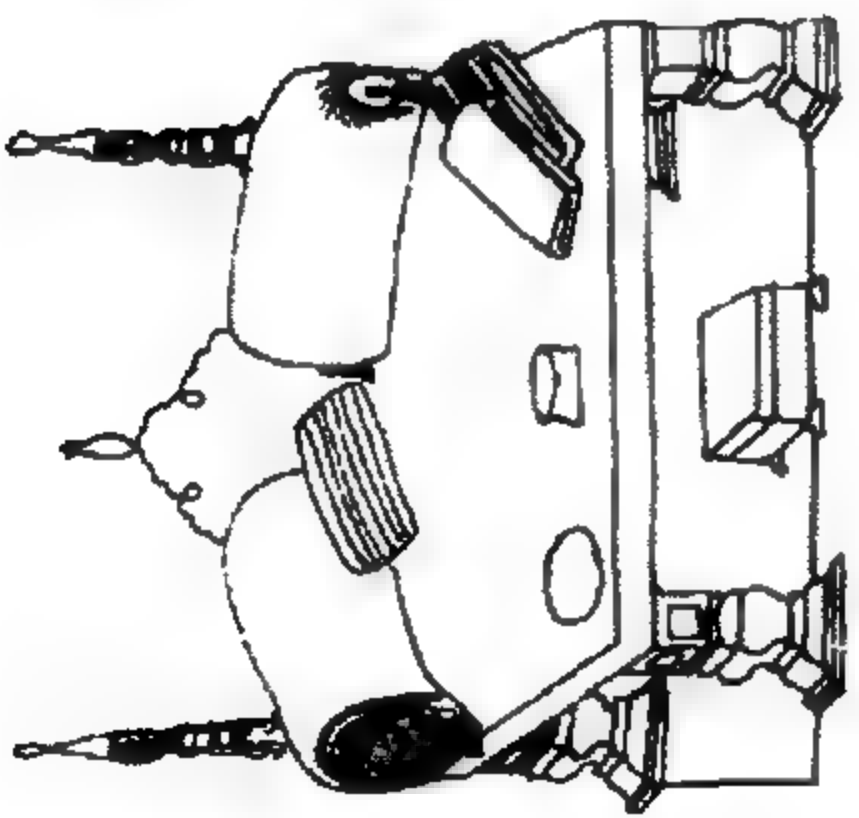
شكل رقم (٩٦)



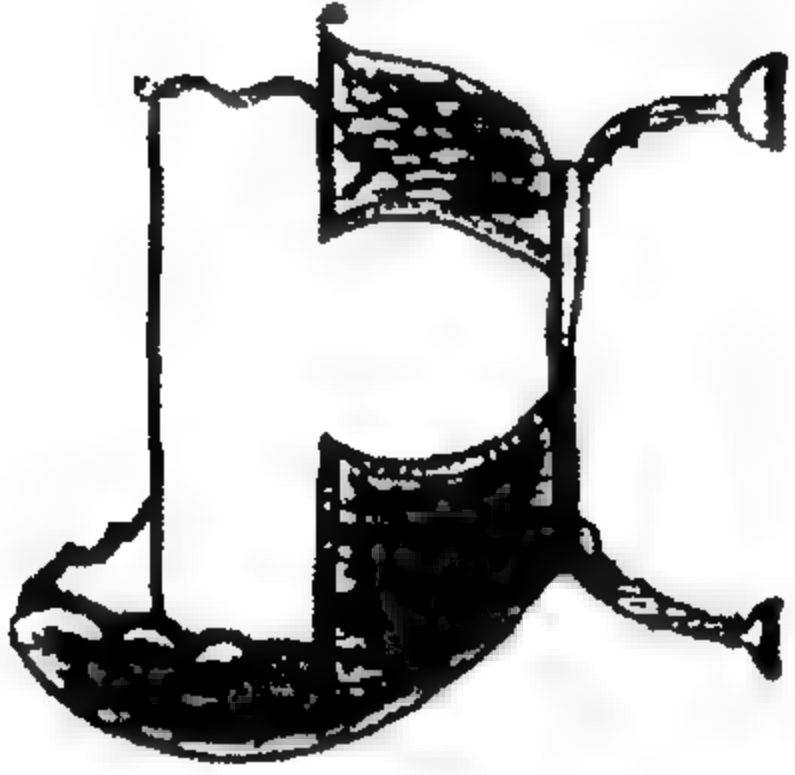
شكل رقم (٩٥)



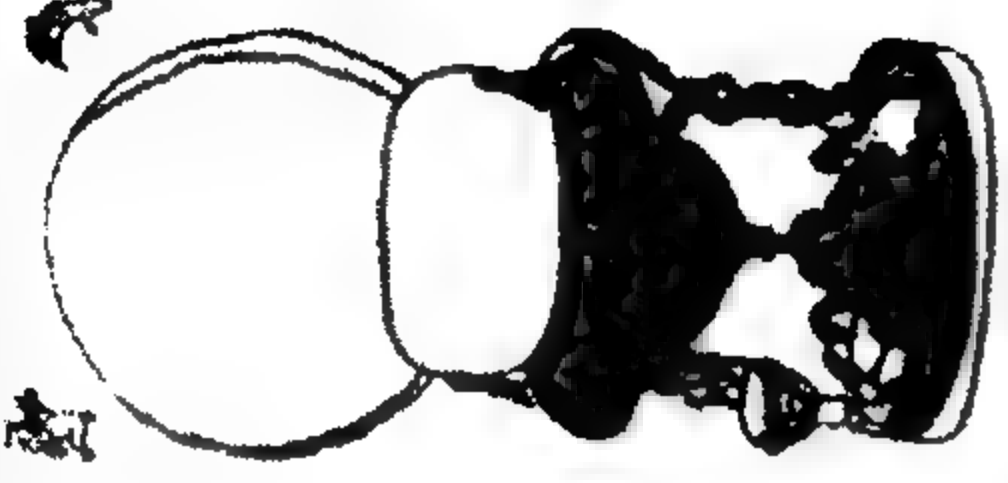
شكل رقم (٩٤)



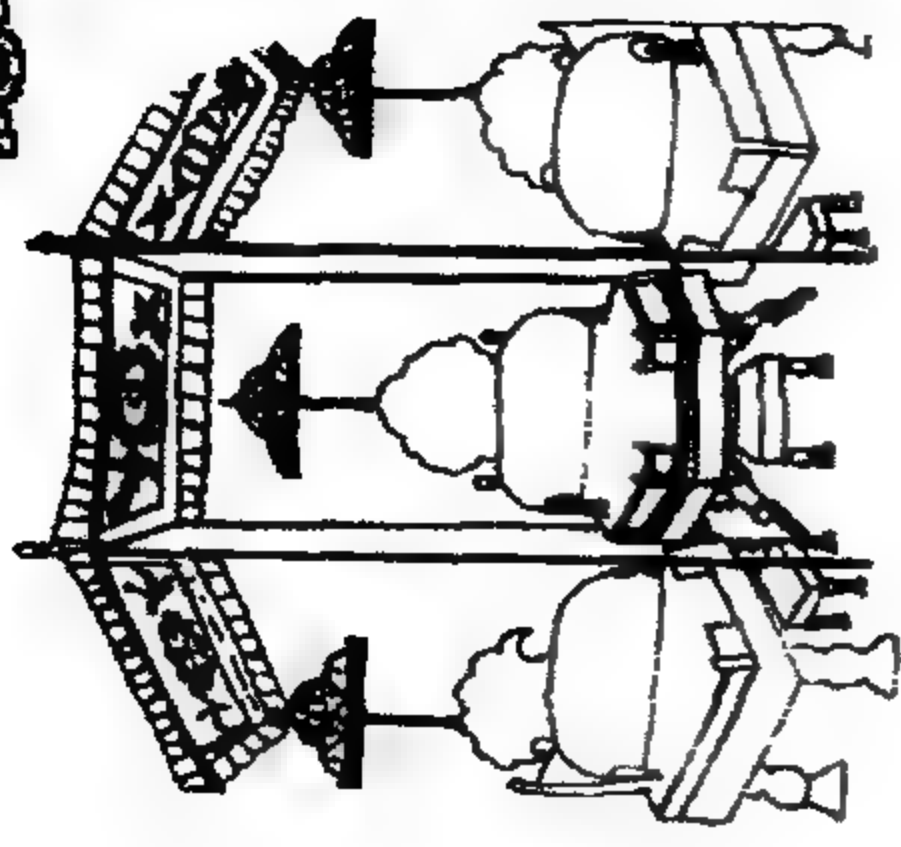
شكل رقم (٩٣)

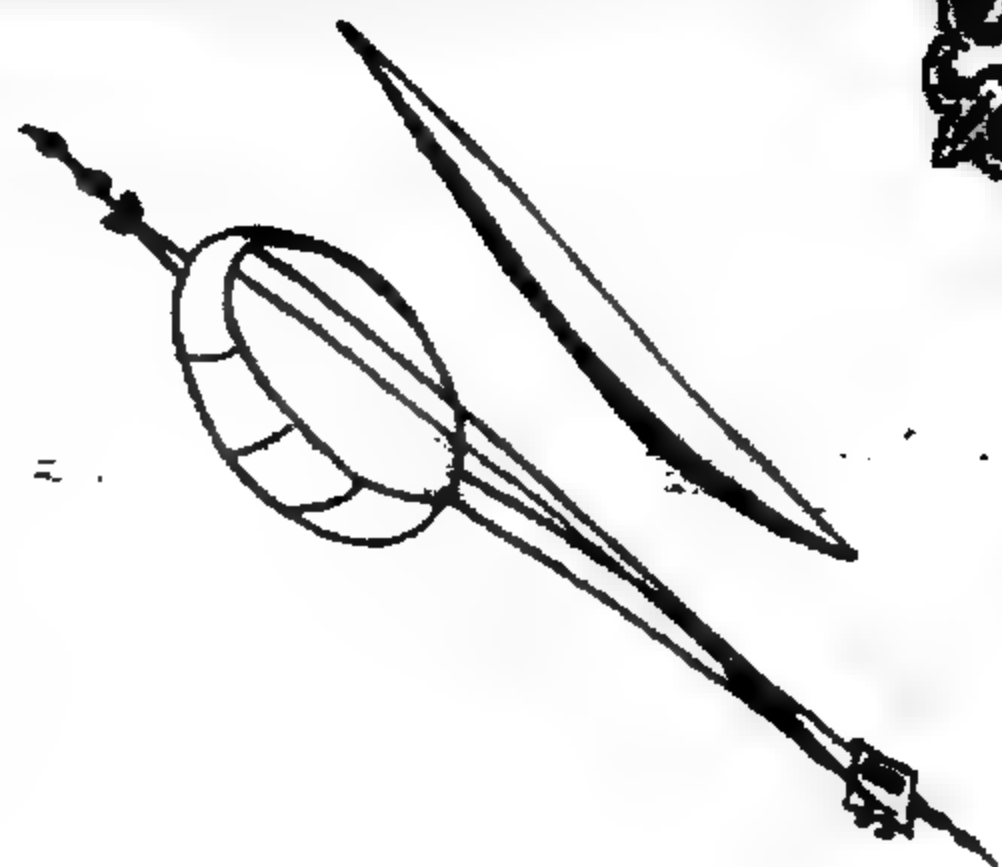


شكل رقم (٩٢)

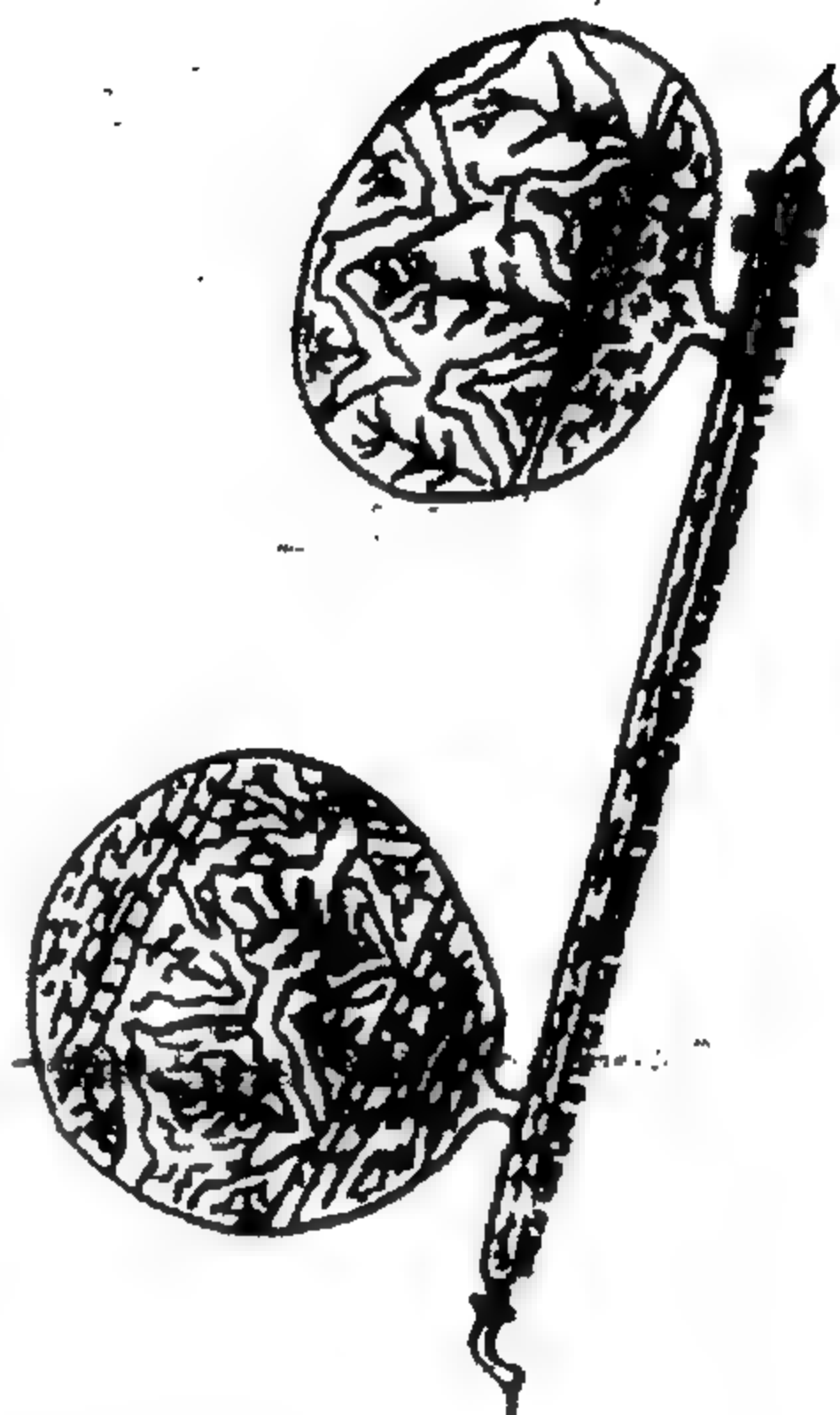


شكل رقم (٩١)





شكل رقم (١١١)



شكل رقم (١٠٠)



شكل رقم (٩٩)



شكل رقم (١٠٦)

عمل البياحنة



شكل رقم (١٠٥)



شكل رقم (١٠٤)



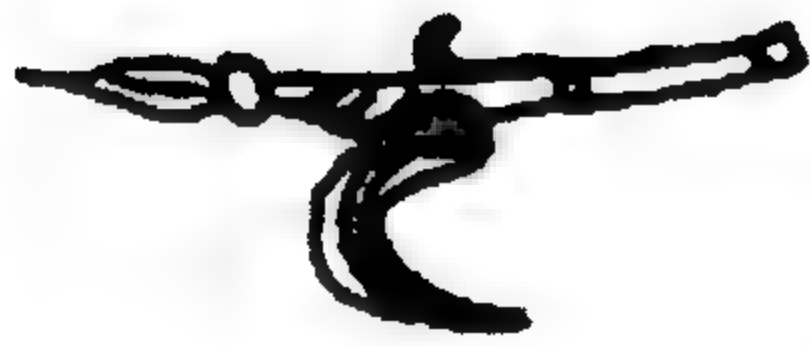
شكل رقم (١٠٣)



شكل رقم (١٠٢)



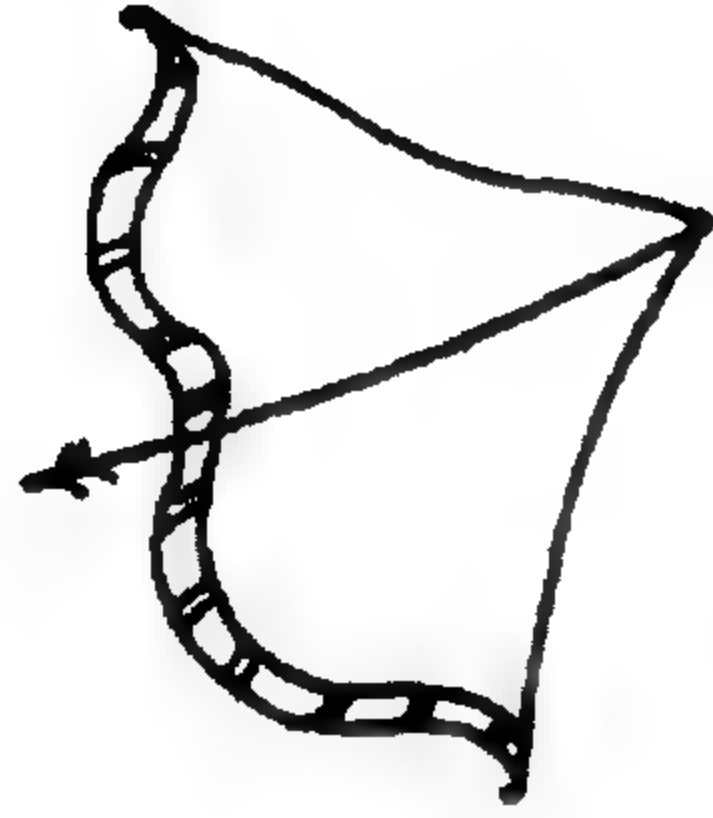
شكل رقم (١١١)



شكل رقم (١١٠)



شكل رقم (١٠٩)



شكل رقم (١٠٨)

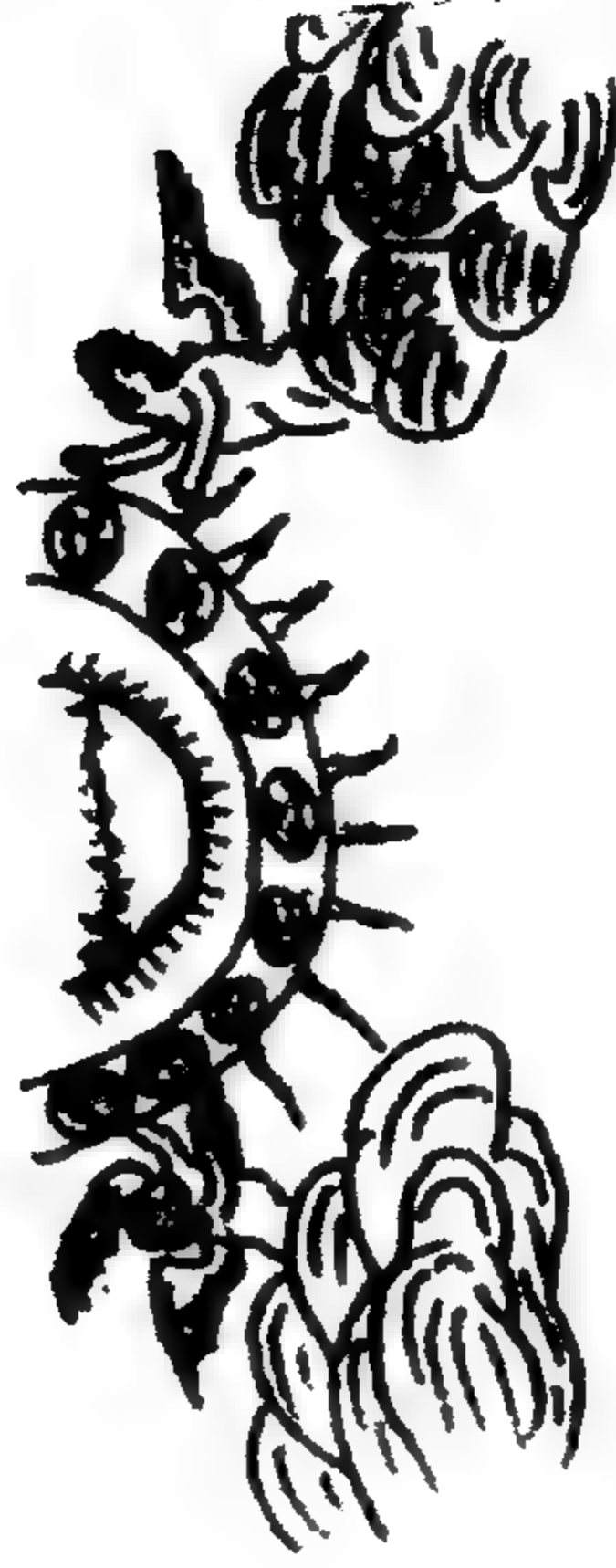


شكل رقم (١٠٧)

د. محمد علي  
عزف ميكر



شكل رقم (١١٣)



شكل رقم (١١٢)

شكل رقم (١١٥)

عمل الباحثة

# زجاج بيك علي بن ابي علي غلام افانوس

شكل رقم (١٢٠)

شكل رقم (١١٩)

شكل رقم (١١٨)

شكل رقم (١١٧)

شكل رقم (١١٦)



عالمورين  
عالموردين  
عالمورين  
عالمورين  
عالمورين

شكل رقم (١٢٥)

شكل رقم (١٢٤)

شكل رقم (١٢٣)

شكل رقم (١٢٢)

شكل رقم (١٢١)

عمل الباهجة



عمل وکی

شکل رقم (۱۳۰)

بالا دن

شکل رقم (۱۲۹)

عمل حسین نقاش

شکل رقم (۱۲۸)

عمل جواد حسامی

شکل رقم (۱۲۷)



شکل رقم (۱۲۶)

بشنزاس

شکل رقم (۱۳۵)

عزاس

شکل رقم (۱۳۴)

ولید بن عمل منصور

شکل رقم (۱۳۳)

حسین بن

شکل رقم (۱۳۲)

منصور

شکل رقم (۱۳۱)

عمل الباحنة

علاج

شکل رقم (۱۳۷)

نادرالزمان

شکل رقم (۱۳۶)

نادرالزمانی استاد و منظور کشیده

شکل رقم (۱۳۸)

صل النبا ص ۲۲



## ثانياً اللوحات



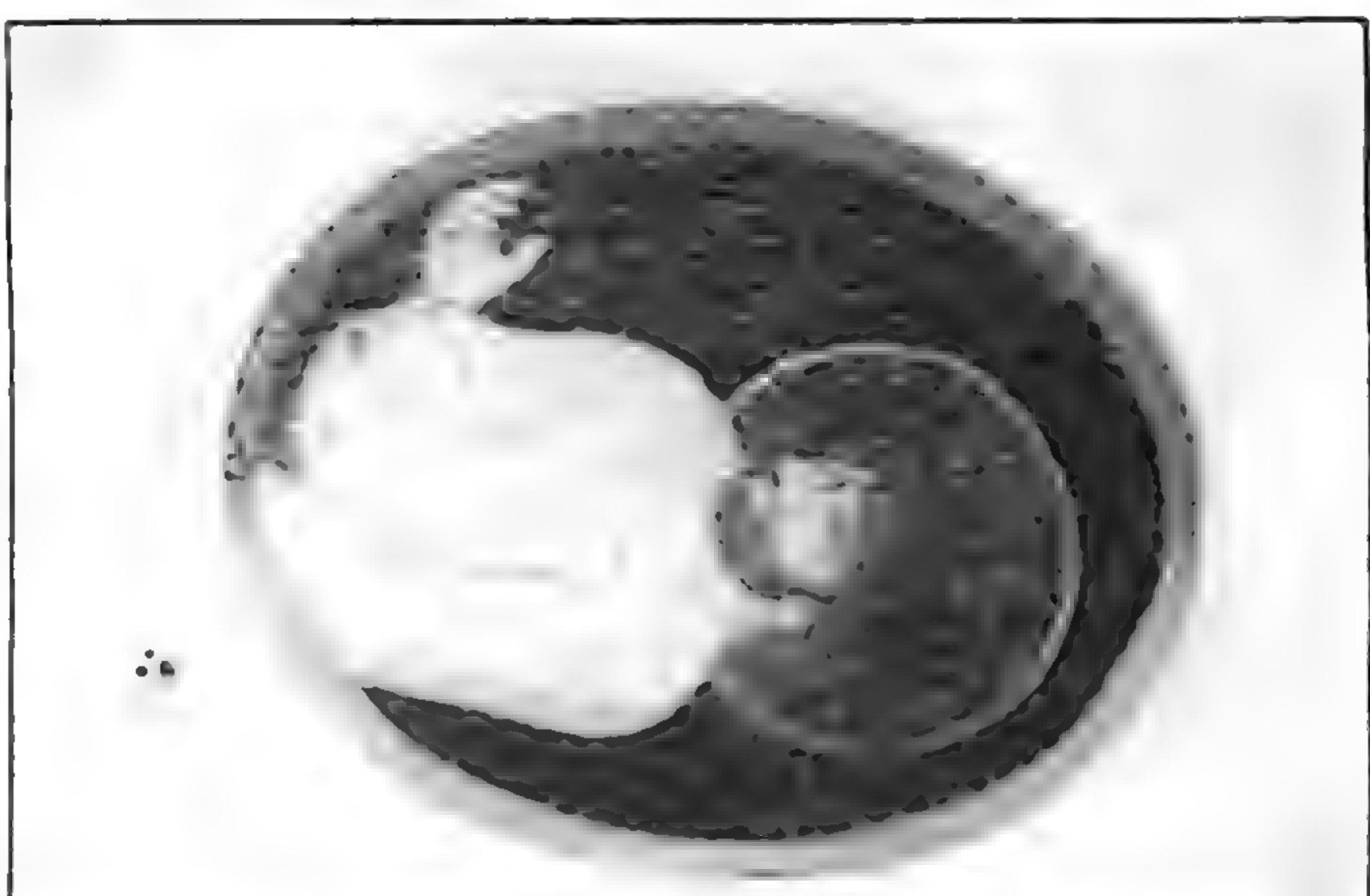




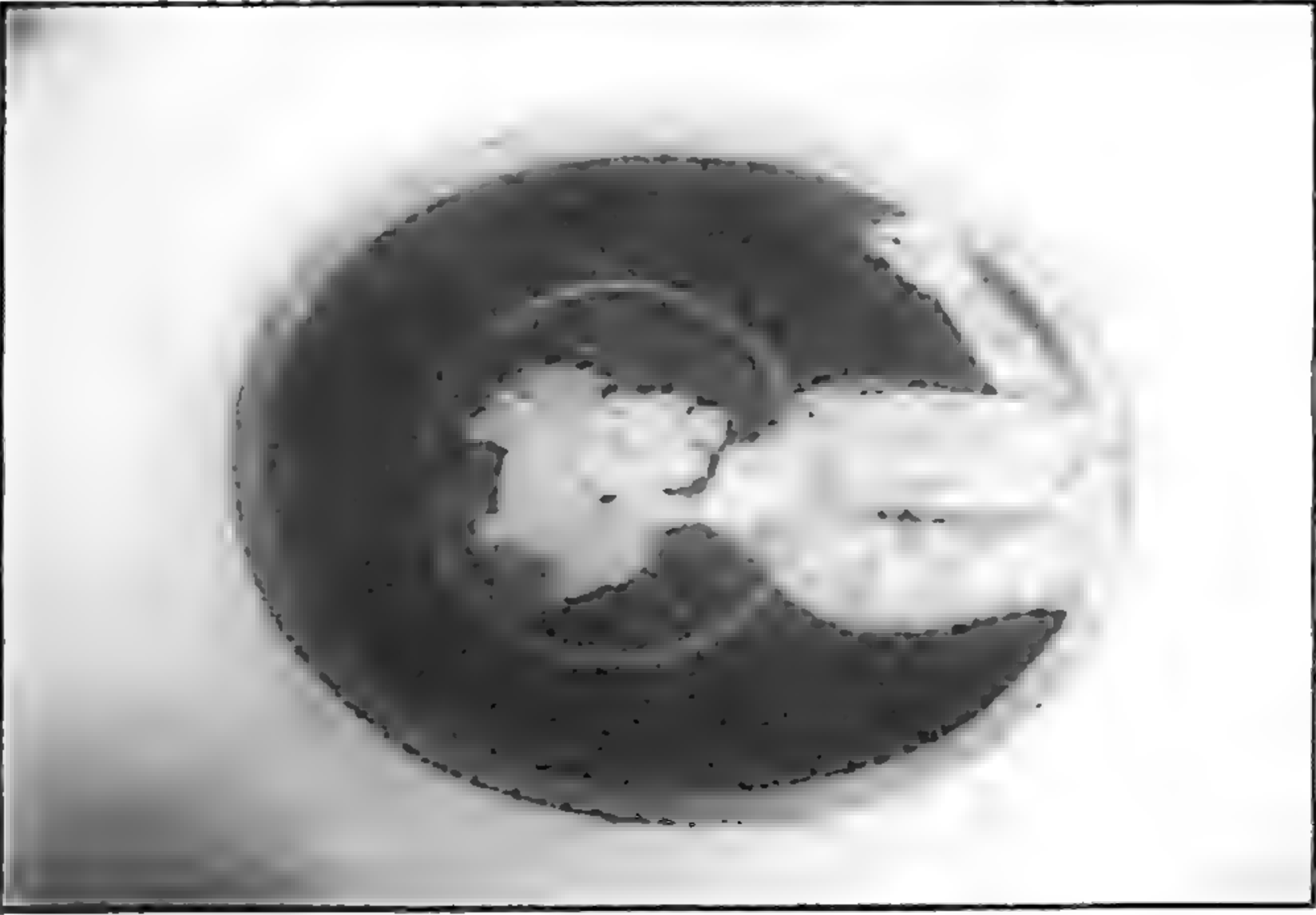
لوحة ٣: صورة شخصية  
للإمبراطور باير (مجموعة خاصة)



لوحة ٢: صورة شخصية للإمبراطور  
باير (مكتبة الفن ببرلين)



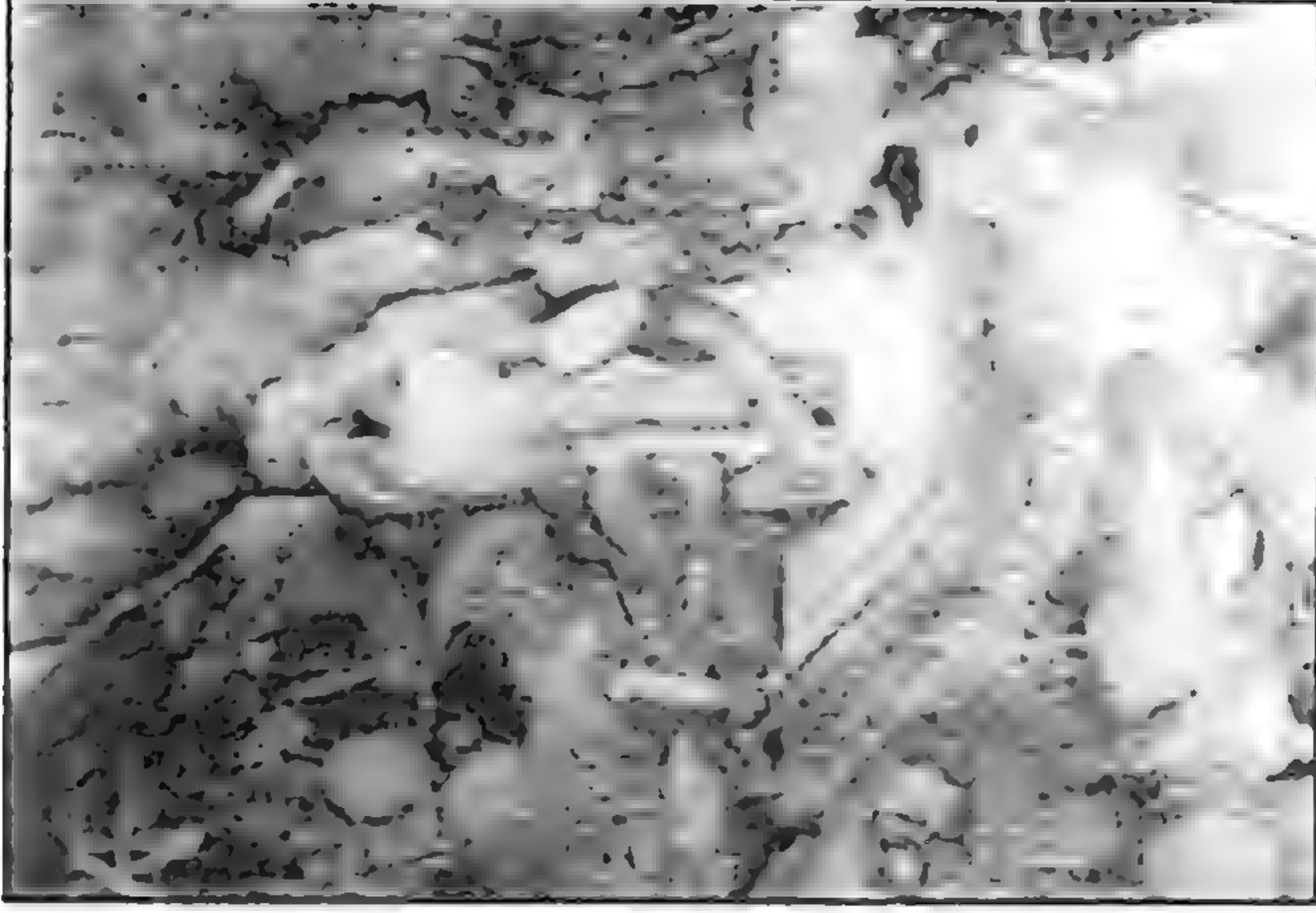
لوحة ١: صورة شخصية  
للإمبراطور باير (مجموعة خاصة)



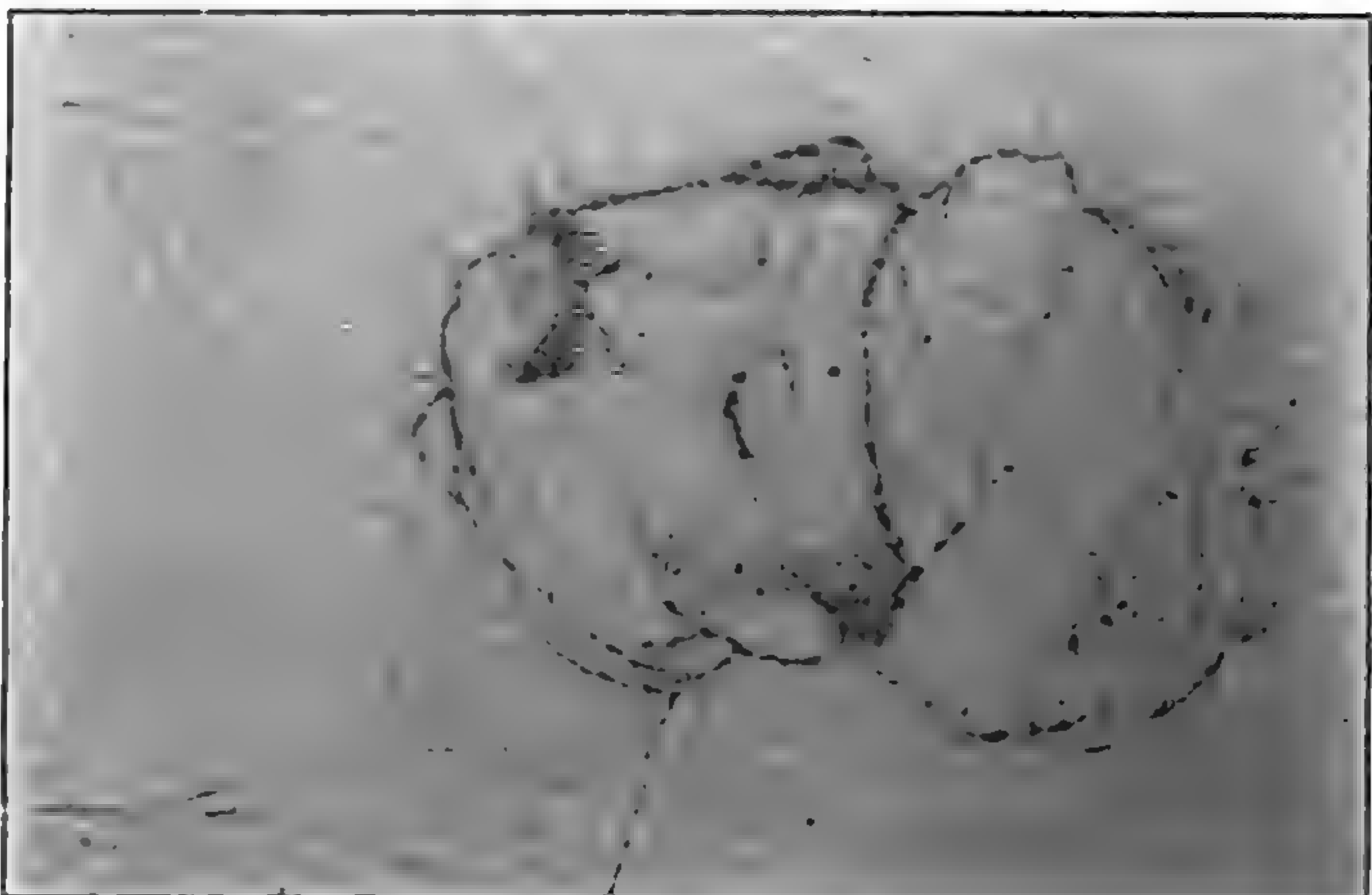
لوحة ٦: صورة شخصية علي الورق  
للإمبراطور همايون (مجموعة خاصة)



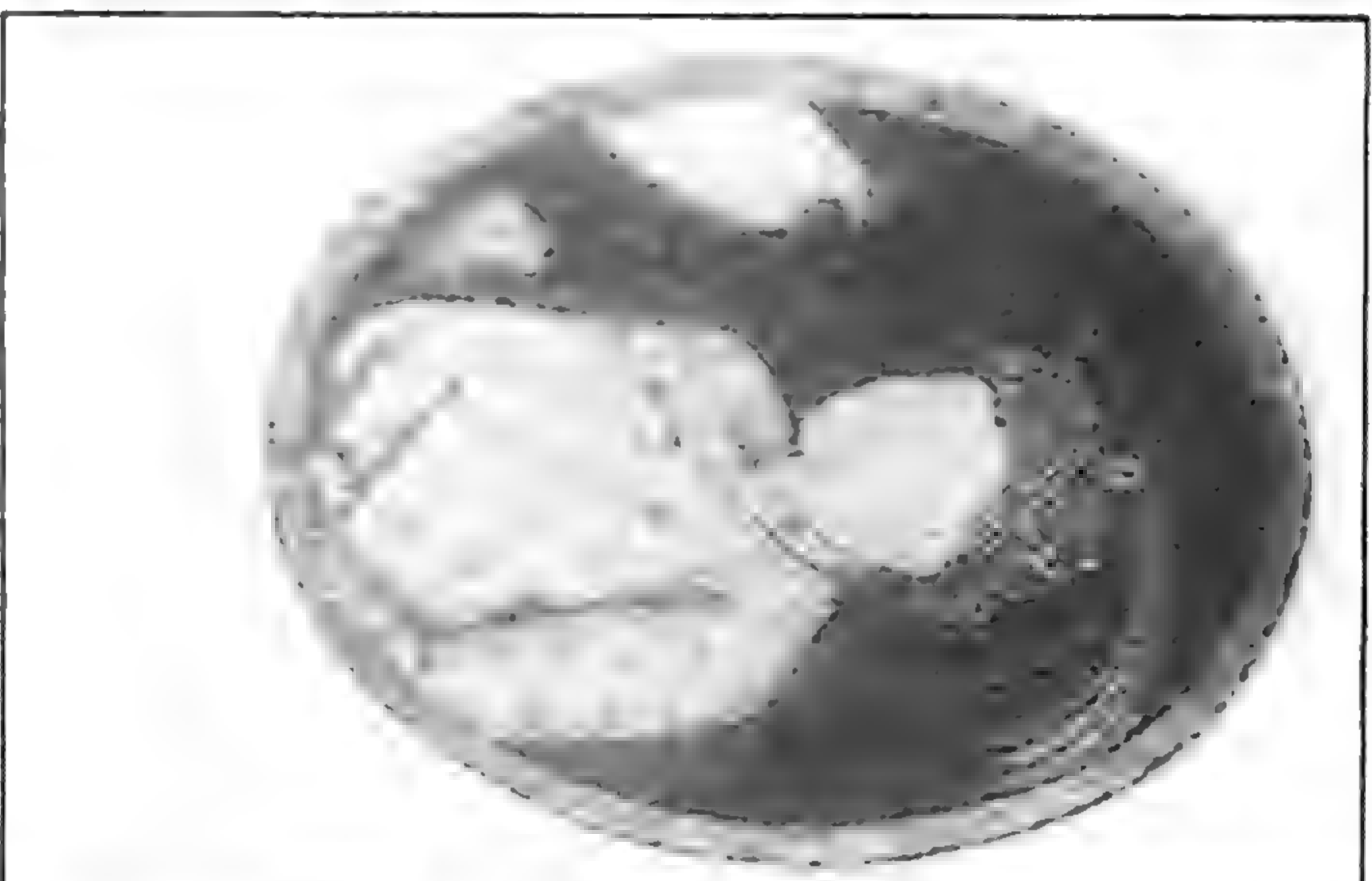
لوحة ٥: صورة للإمبراطور بابر يملئ  
مذكراته (مكتبة الدولة في Rampur)



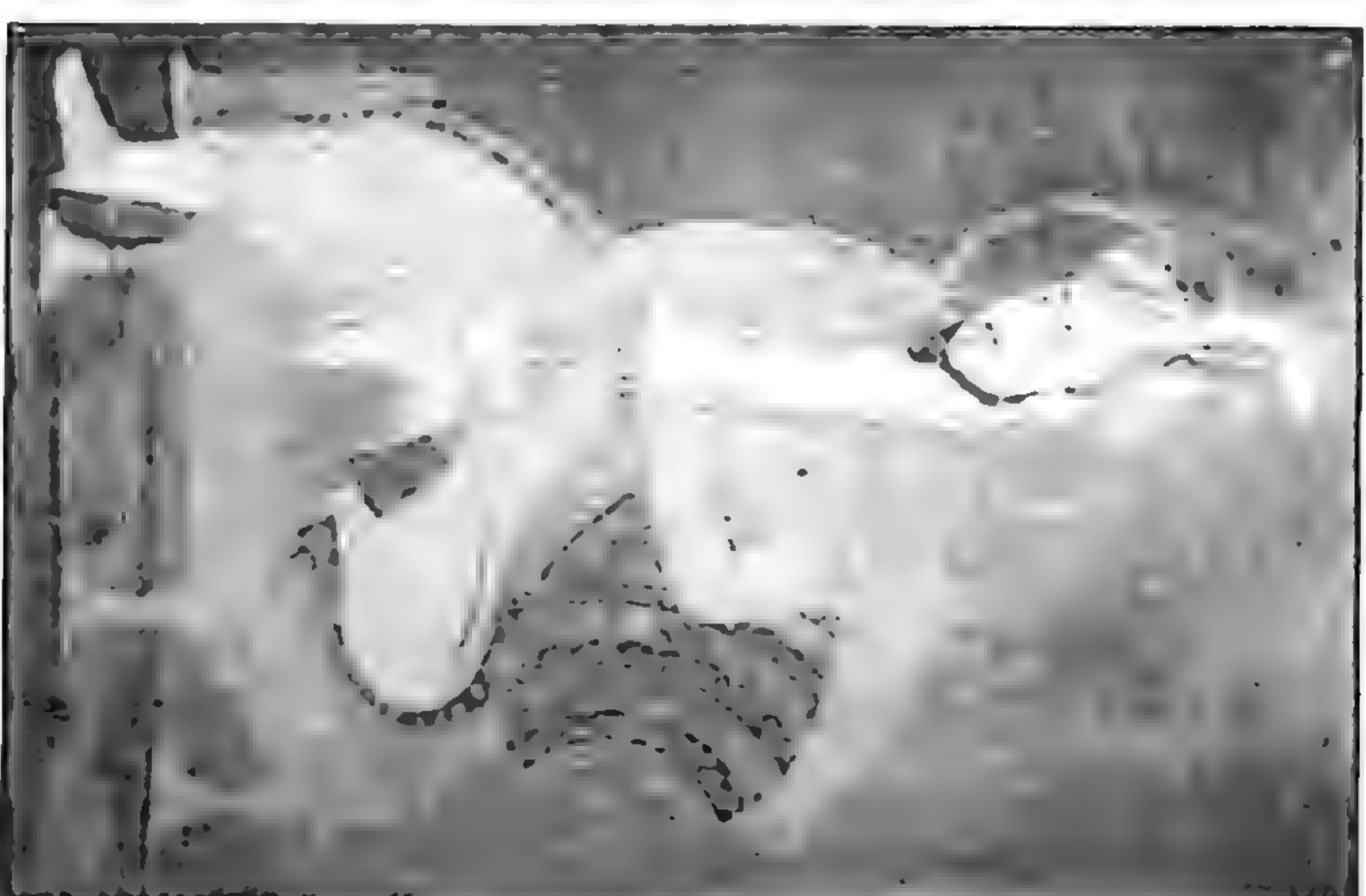
لوحة ٤: صورة للإمبراطور بابر في  
رحلة صيد (متحف الدولة ببرلين)



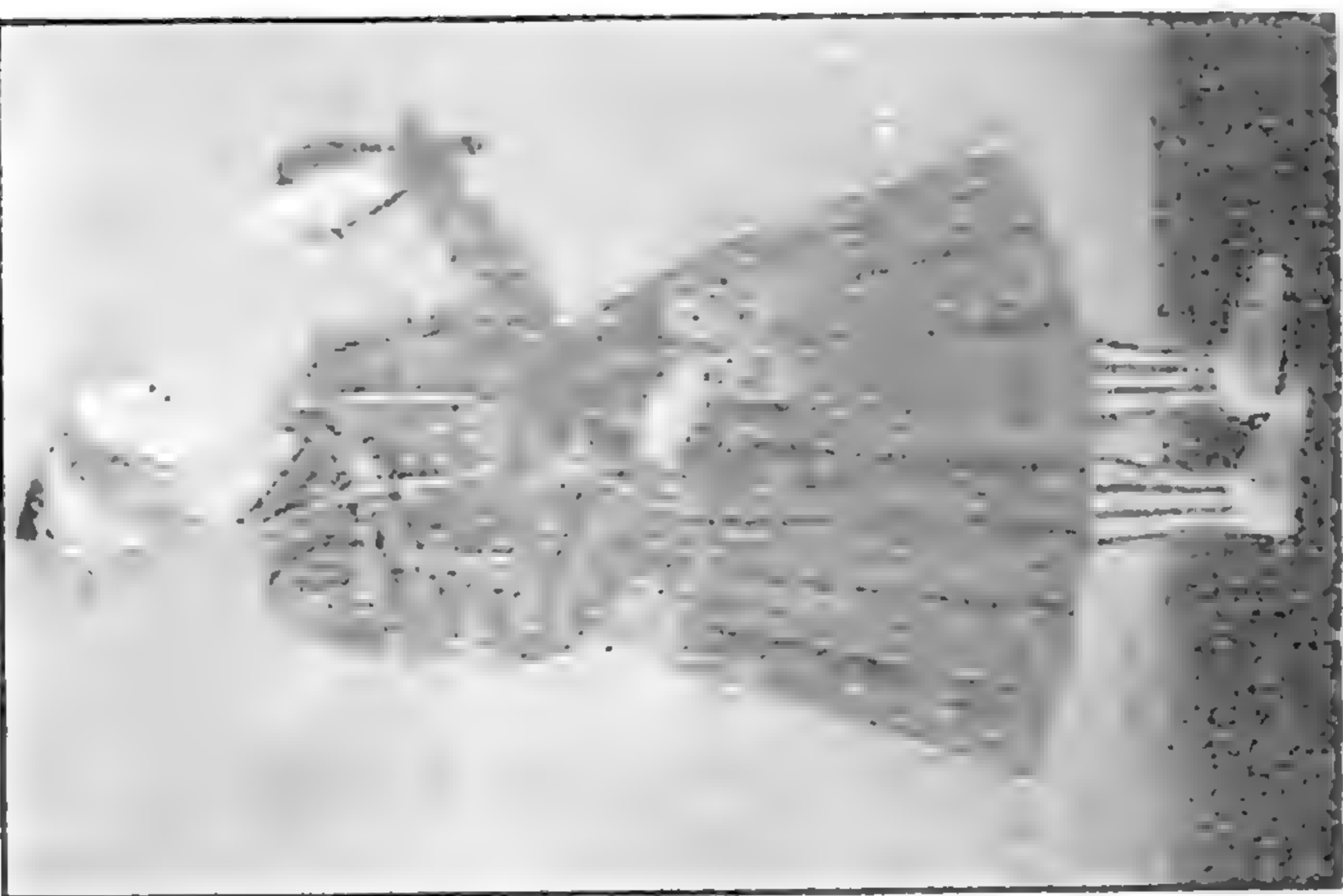
لوحة ٩: صورة نصفيّة للإمبراطور  
أكبر (مجموعة خاصة)



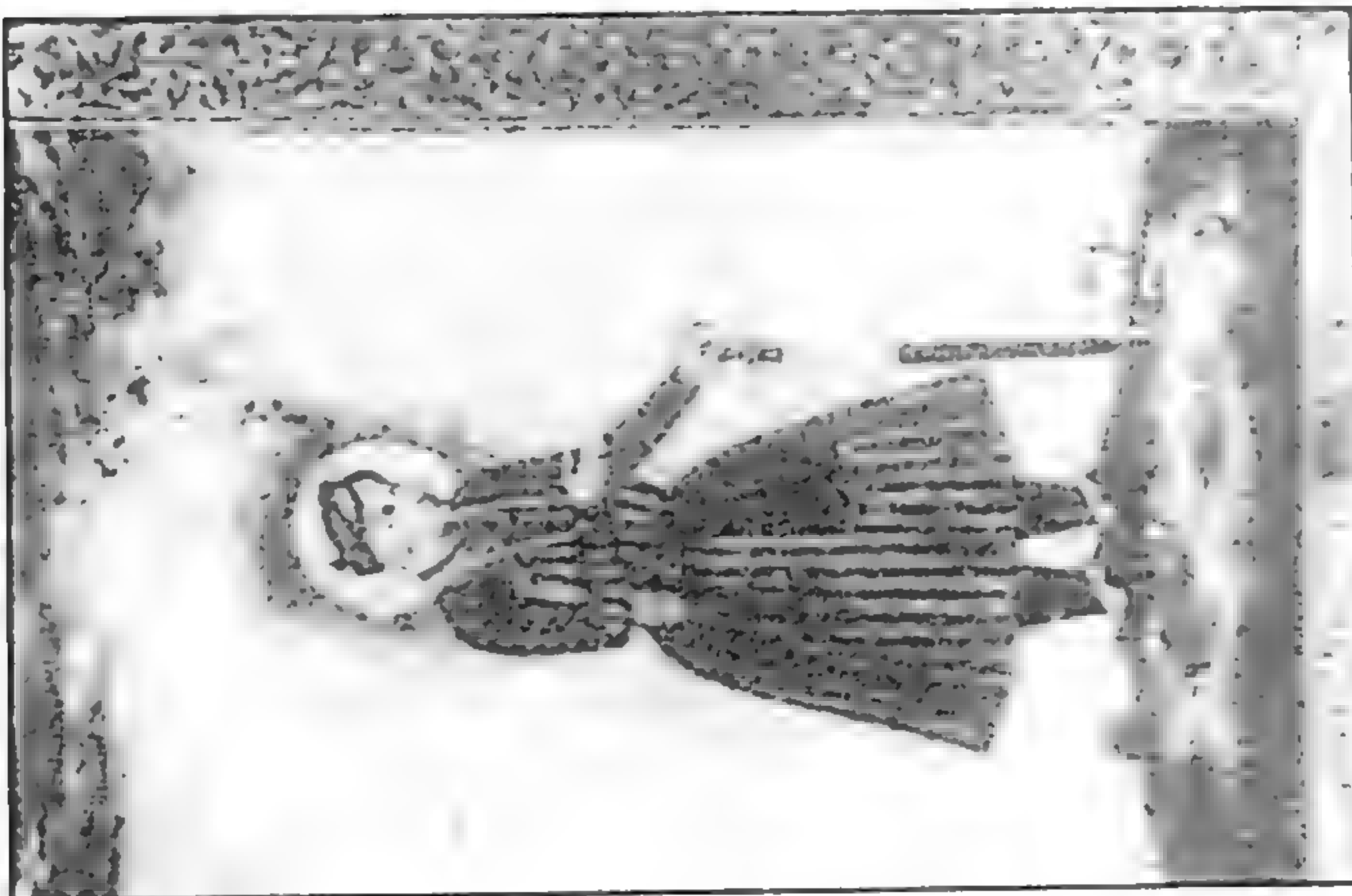
لوحة ٨: صورة شخصية نصفيّة  
للإمبراطور أكبر (مجموعة خاصة)



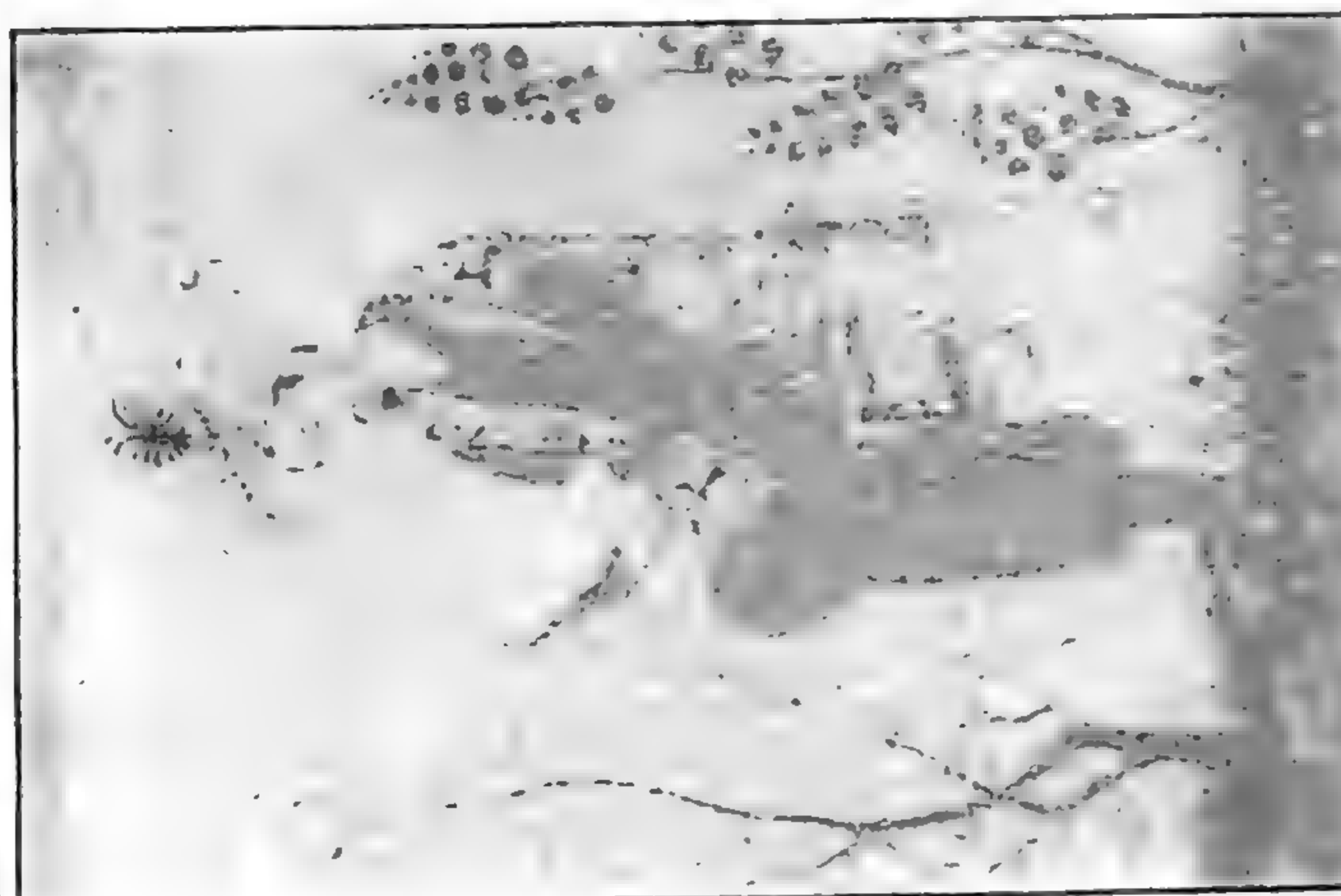
لوحة ٧: صورة شخصية علي الورق  
للإمبراطور معاوية (مكتبة الدولة ببرلين)



لوحة ١٠ : صورة شخصية للإمبراطور  
أكبر ( مكتبة الفن ببرلين )

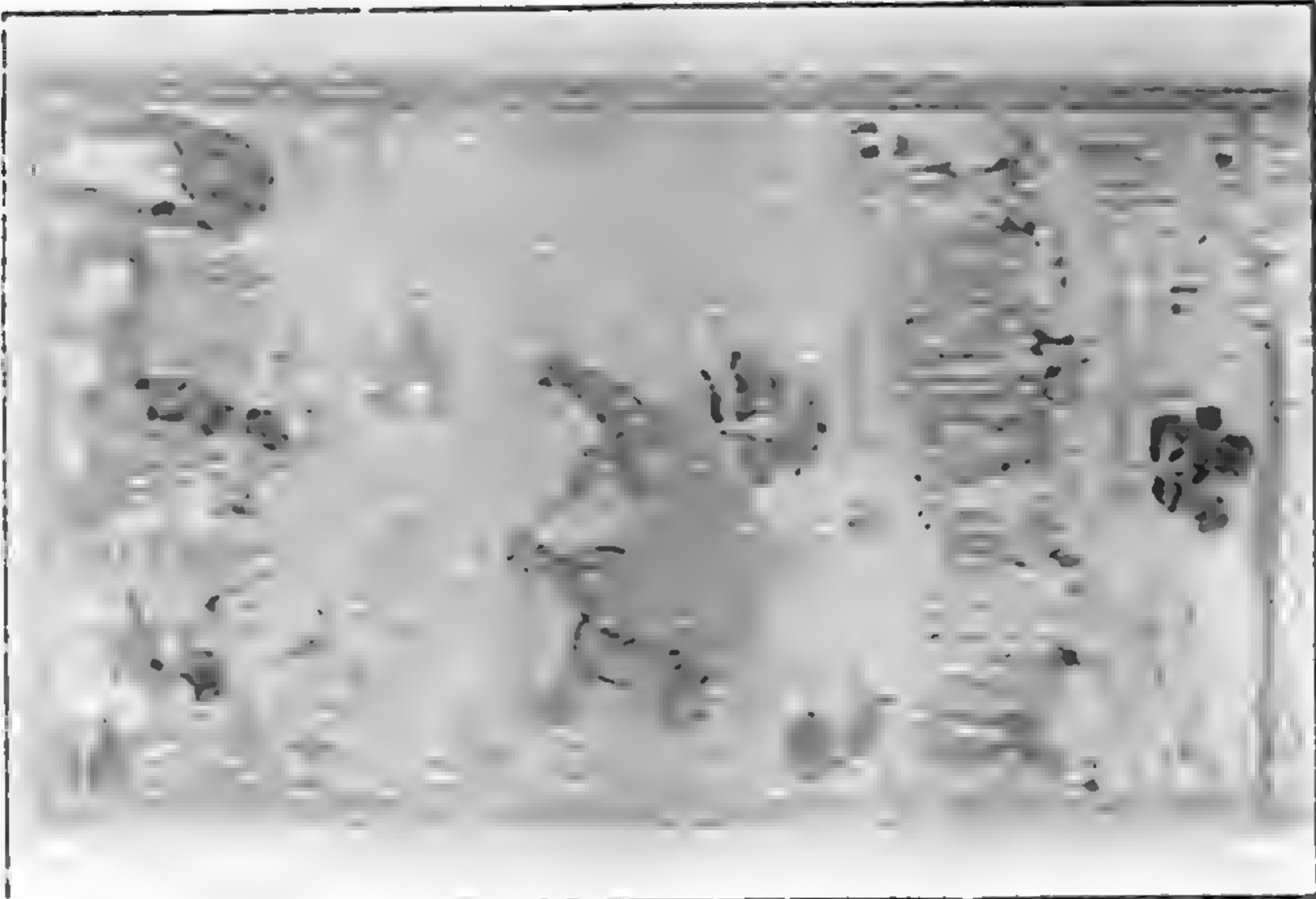


لوحة ١١ : صورة شخصية للإمبراطور  
أكبر واقفا ( مجموعة خاصة بباريس )



لوحة ١٢ : صورة شخصية للإمبراطور  
أكبر جالسا ( المتحف البريطاني )





لوحة ١ : صورة شخصية لأكثر  
(المكتبة الملكية بدلهي)

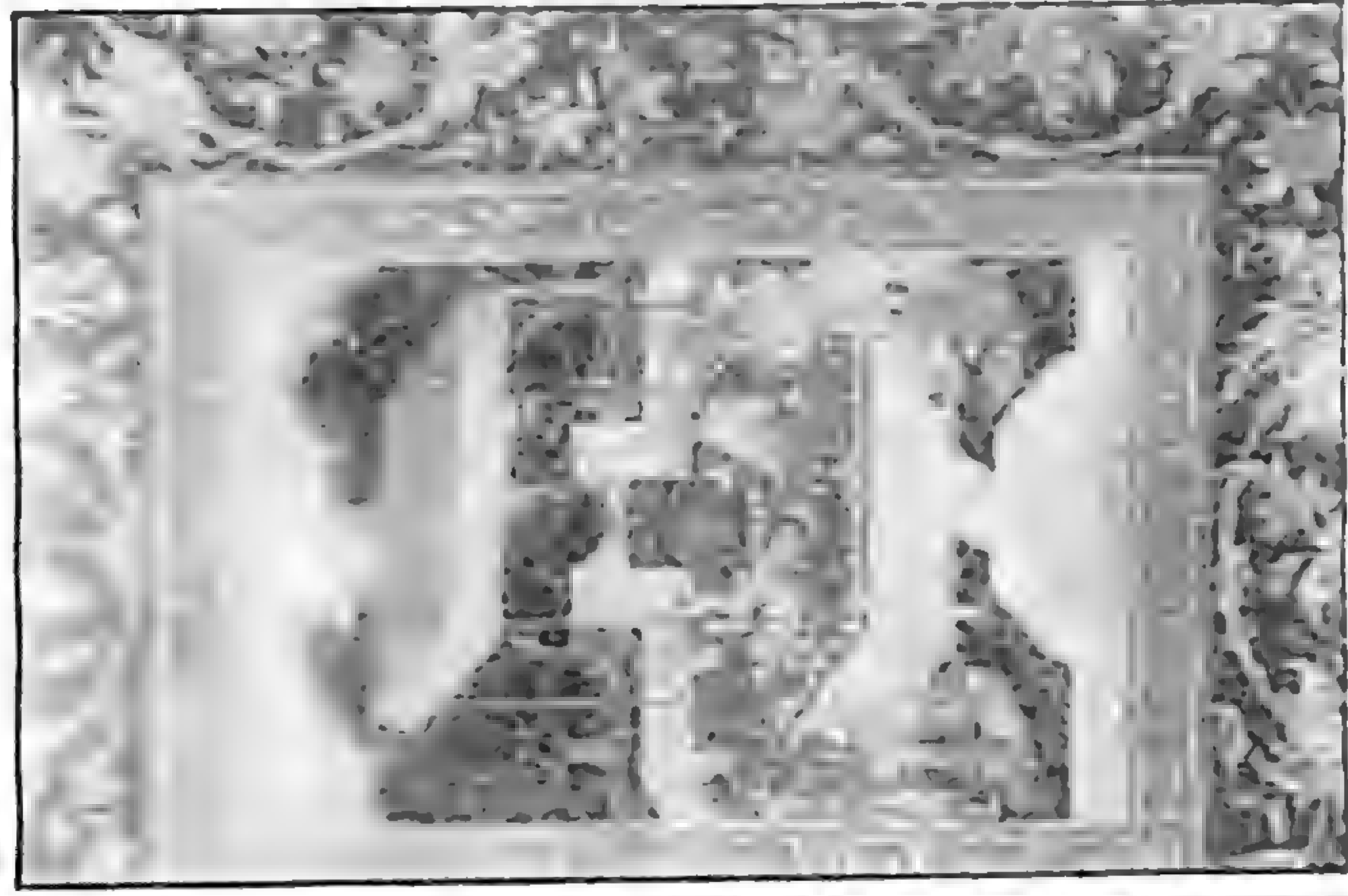


لوحة ١٤ : صورة تقبل منظر صيد  
(المكتبة الملكية بدلهي)



لوحة ١٣ : صورة لأكثر راجيا فيل  
(متحف الفن الإسلامي ببرلين)

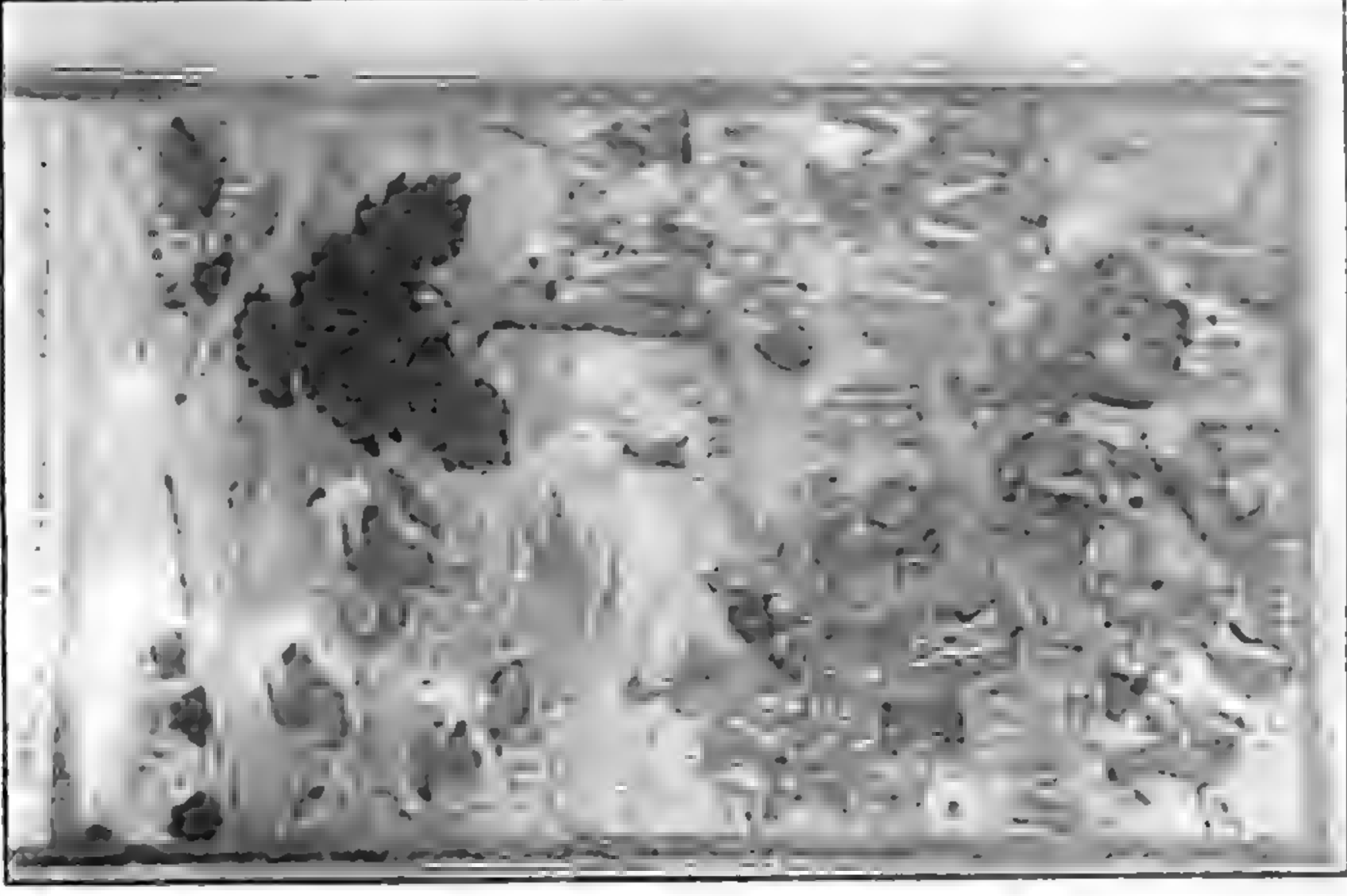




لوحة ١٨ : صورة أكبر مع رجال البلاط  
في حديقة (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ١٧ : صورة شخصية لأكثر  
(الكتبة الملكية بدلهي)



لوحة ١٦ : صورة شخصية لأكثر  
(الكتبة الملكية بدلهي)



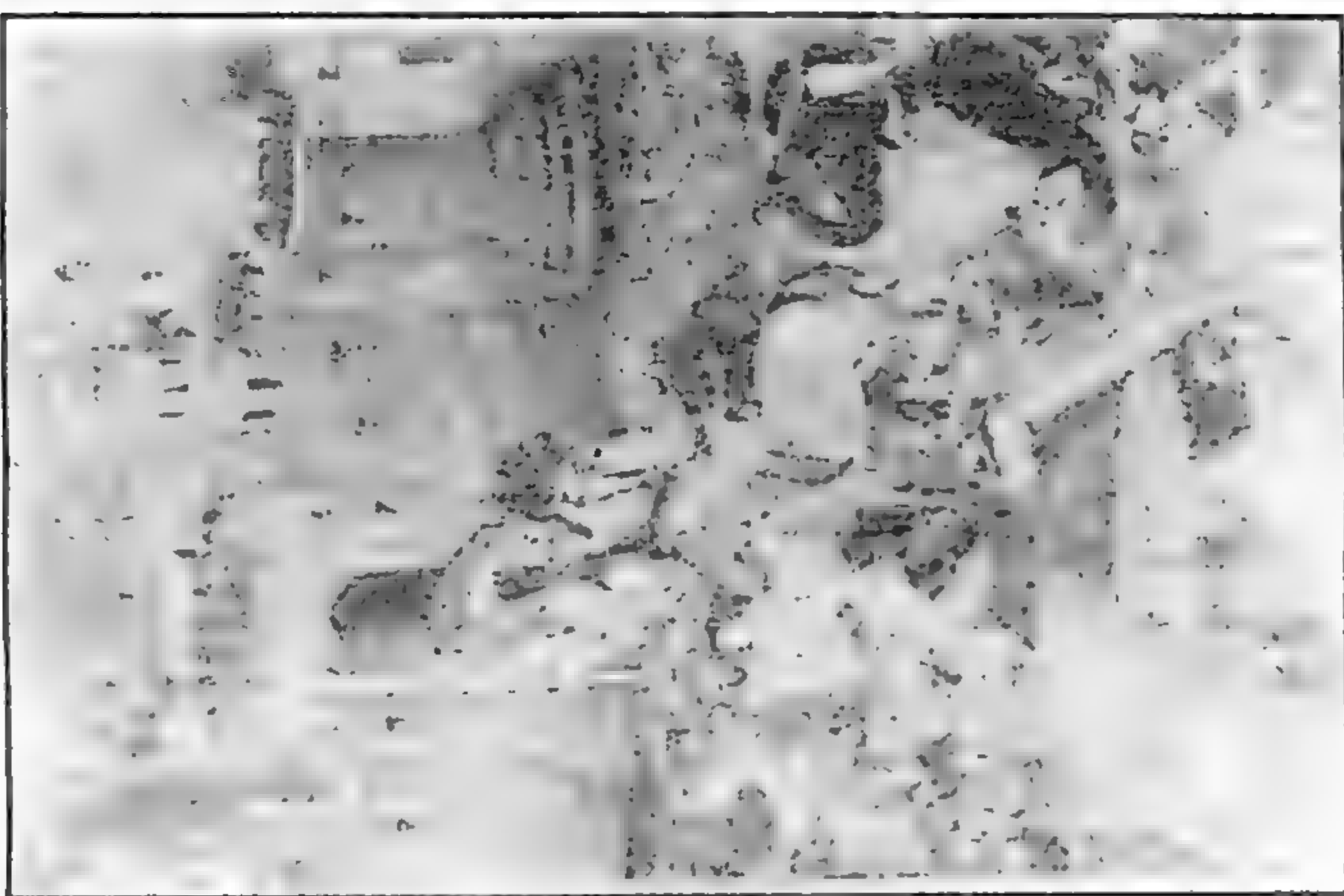
لوحة ٢١ : صورة للإمبراطور أكبر  
(مكتبة شمسدر بدلي)



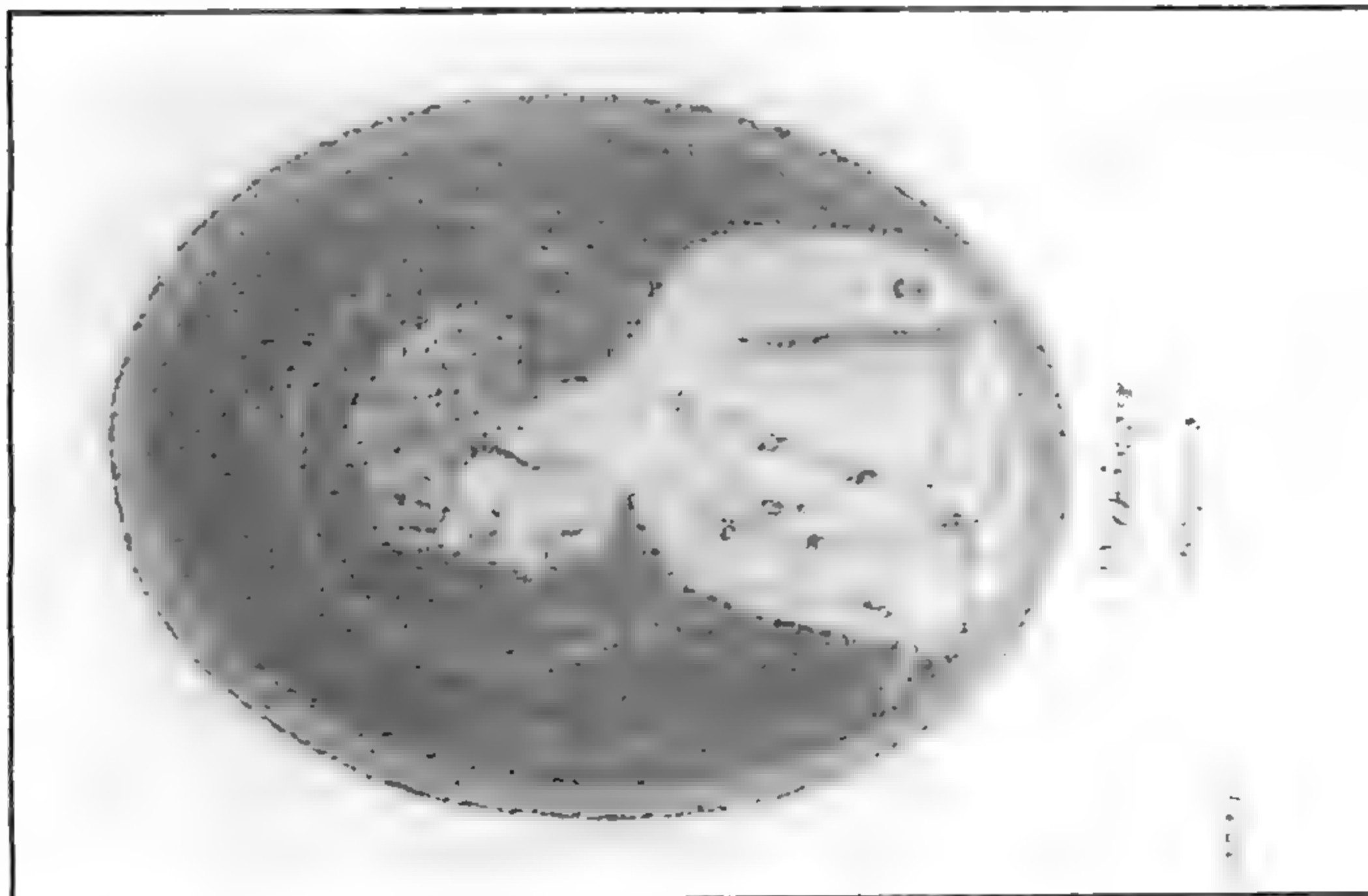
لوحة ٢٠ : صورة من أكبر مامه (المكتبة  
الملكية بدلي)



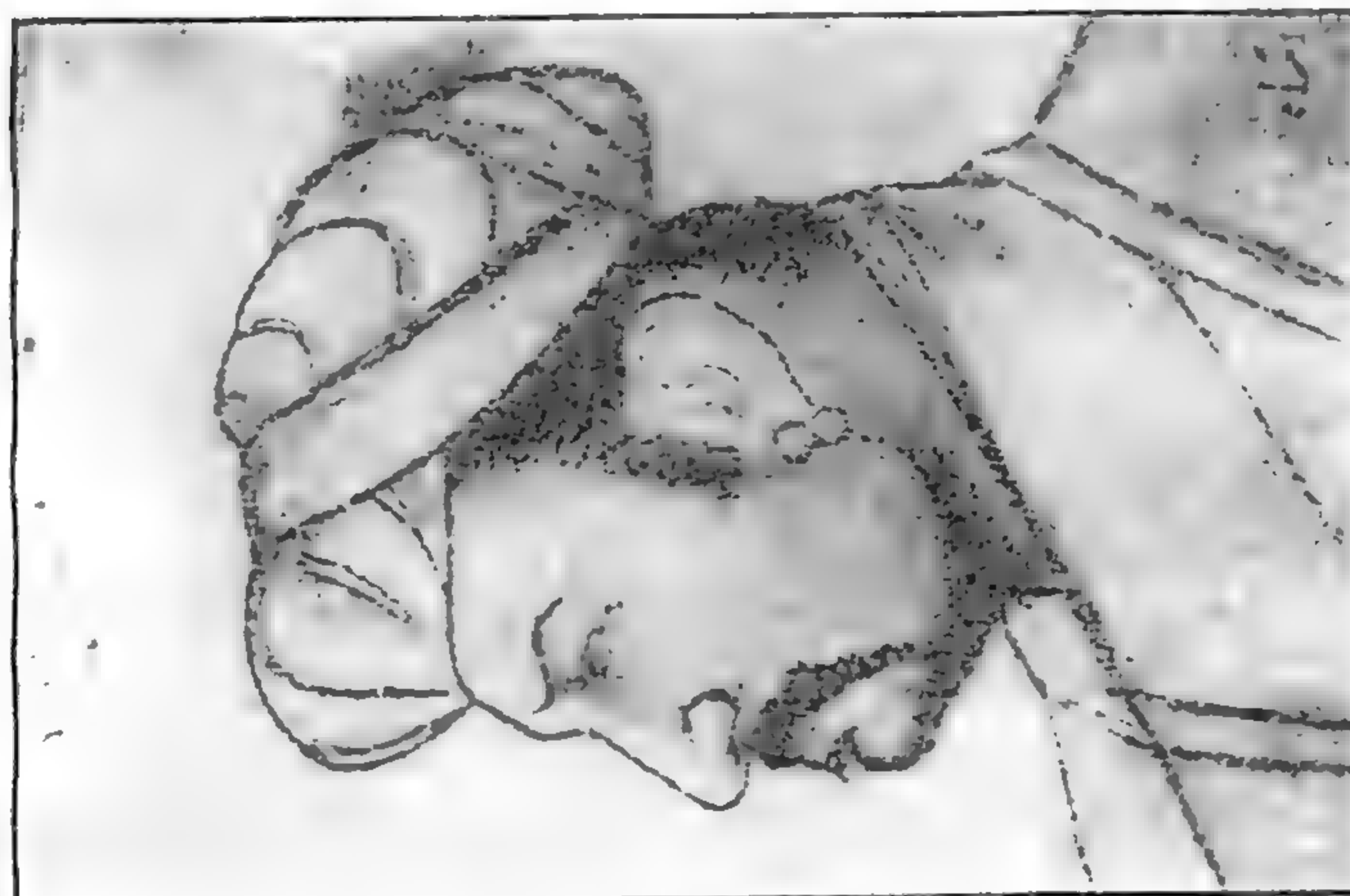
لوحة ١٩ : صورة من اليوم أكبر (المكتبة  
الملكية بدلي)



لوحة ٢٢: صورة من أكبر نامة (المتحف  
البريطاني)



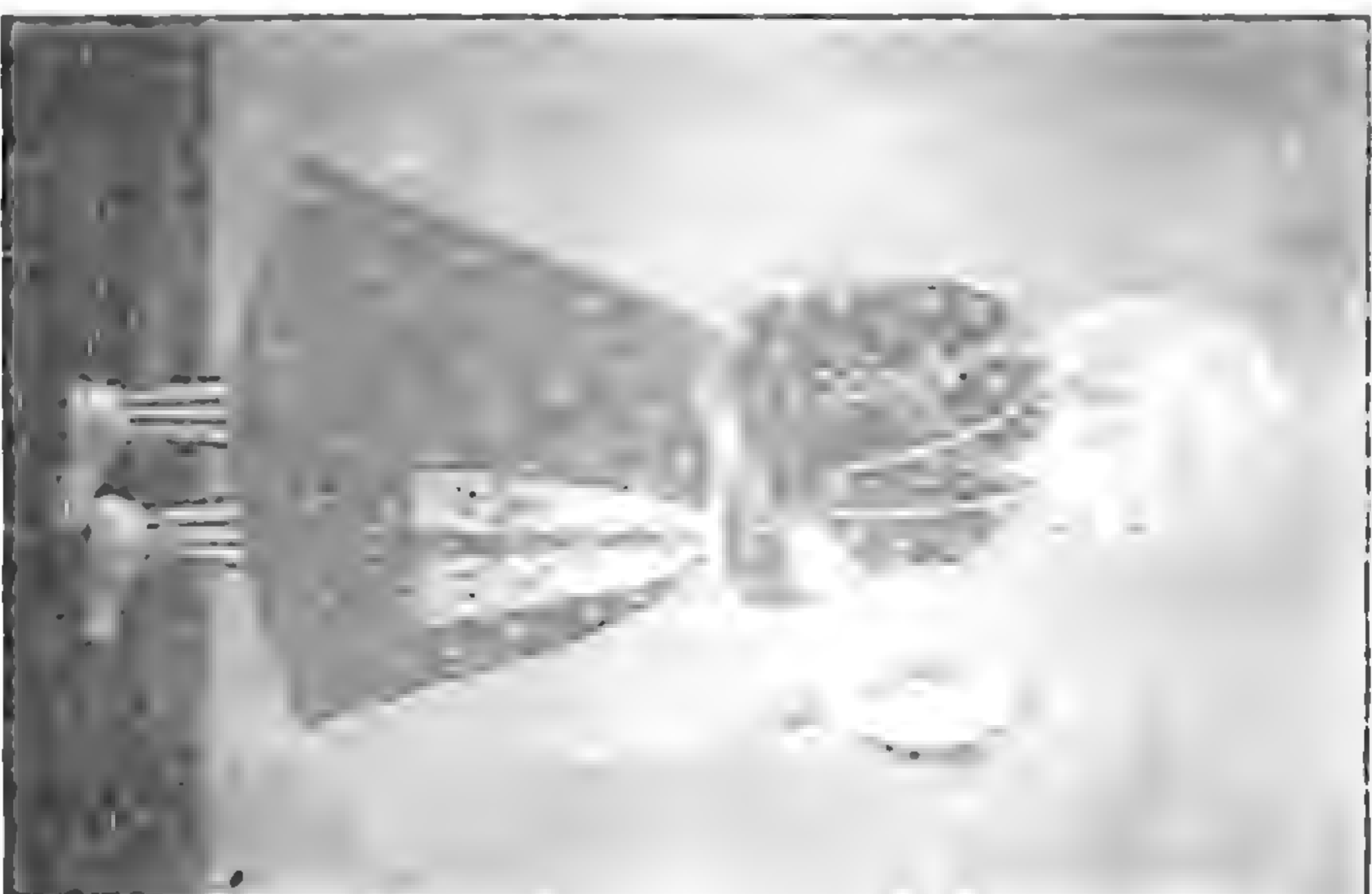
لوحة ٢٣: صورة شخصية نصفية  
لجهانجير (مجموعة خاصة)



لوحة ٢٤: رسم أولى (أسكتش لصورة  
شخصية للإمبراطور جهانجير)  
مجموعة خاصة



لوحة ٢٧ : صورة كاملة للإمير اطور  
جهاجبر وأقنا ( مكتبة شمسز بيتي ديلن )



لوحة ٢٨ : صورة شخصية للإمير اطور  
جهاجبر وأقنا ( مكتبة للفن سر لين الغربية )



لوحة ٢٩ : صورة نصفية لجهاجبر على  
عملة ذهبية ( مجموعة خاصة )

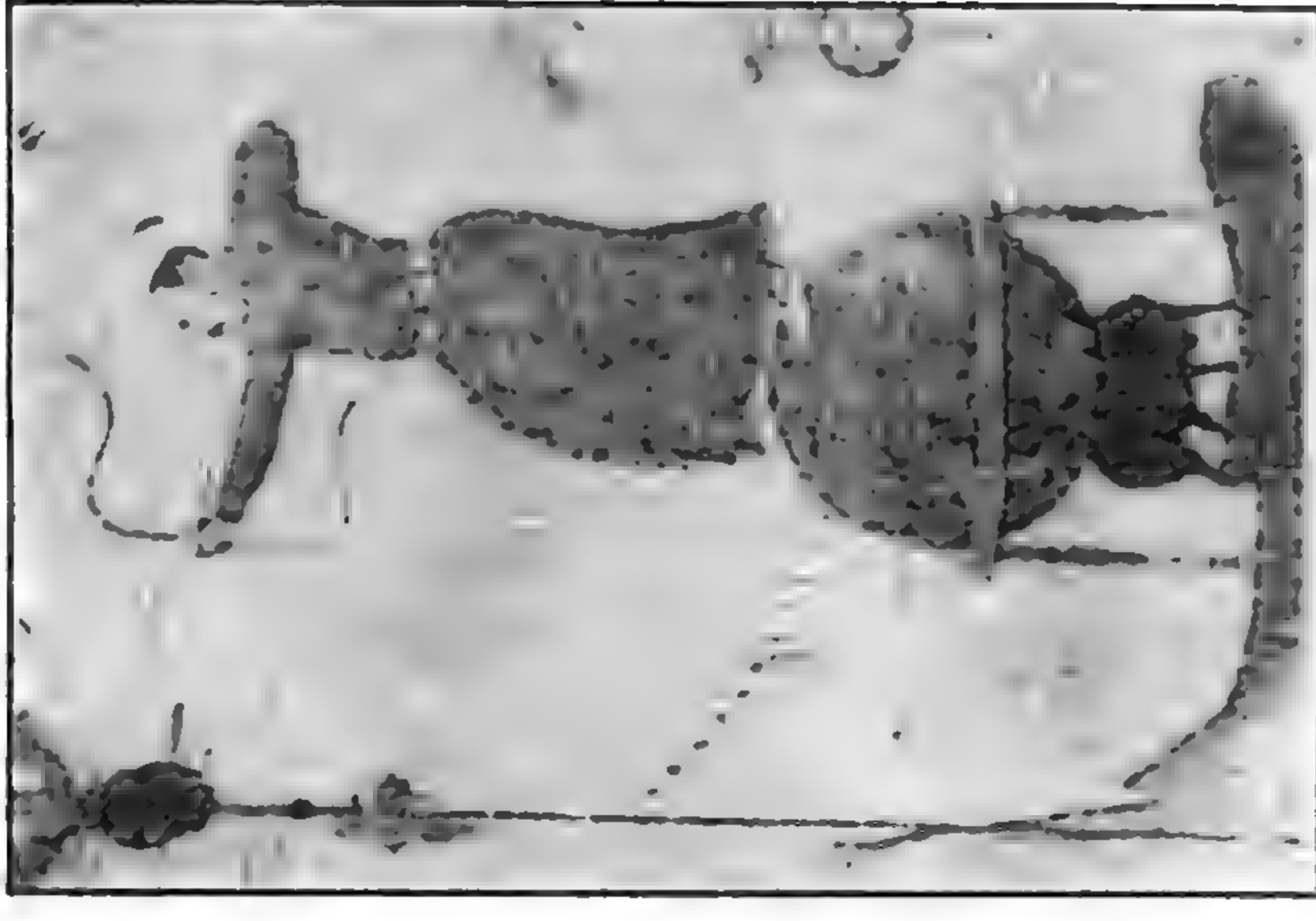




لوحة ٣٠: صورة شخصية للإمبراطور  
جهانجير (مجموعة خاصة)



لوحة ٢٩: صورة نصفية لجهانجير  
ووالده أكبر (باريس)

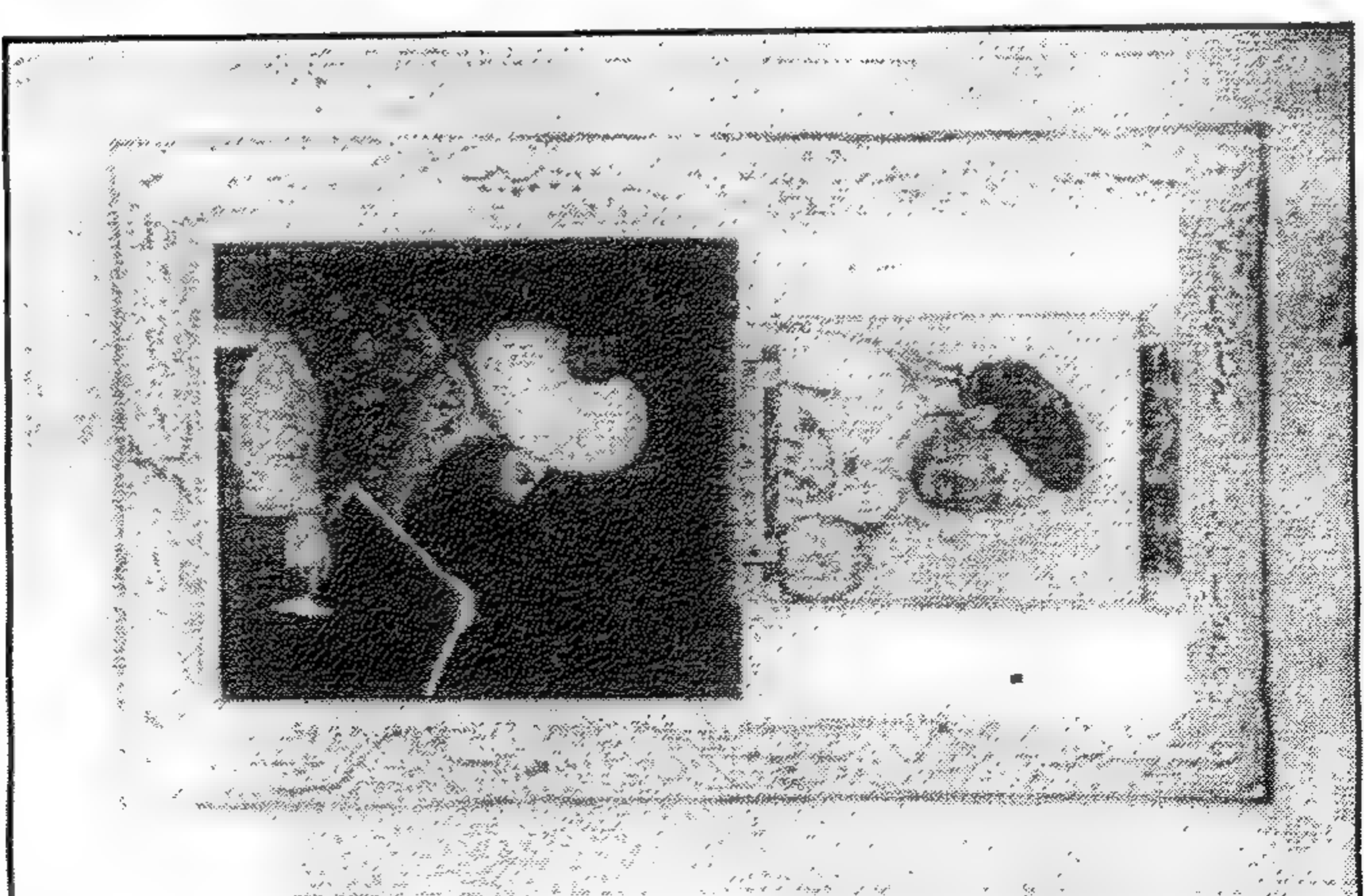


لوحة ٢٨: صورة من ألبوم جهانجير  
(مكتبة شستر بيتي دبلن)





لوحة ٣٢: صورة نصفيّة للإمبراطور  
جهانجير (شستر بيتي دبلن)



لوحة ٣١: صورة شخصية نصفيّة  
للإمبراطور جهانجير (شستر بيتي دبلن)



لوحة ٢٥: صورة تجمع بين ثلاثة  
أناطرة (مكتبة شستر بيتي دبلن)



لوحة ٣٤: صورة شخصية للإمبراطور  
جهانجير ونور جيهان (مكتبة  
شستر بيتي دبلن)



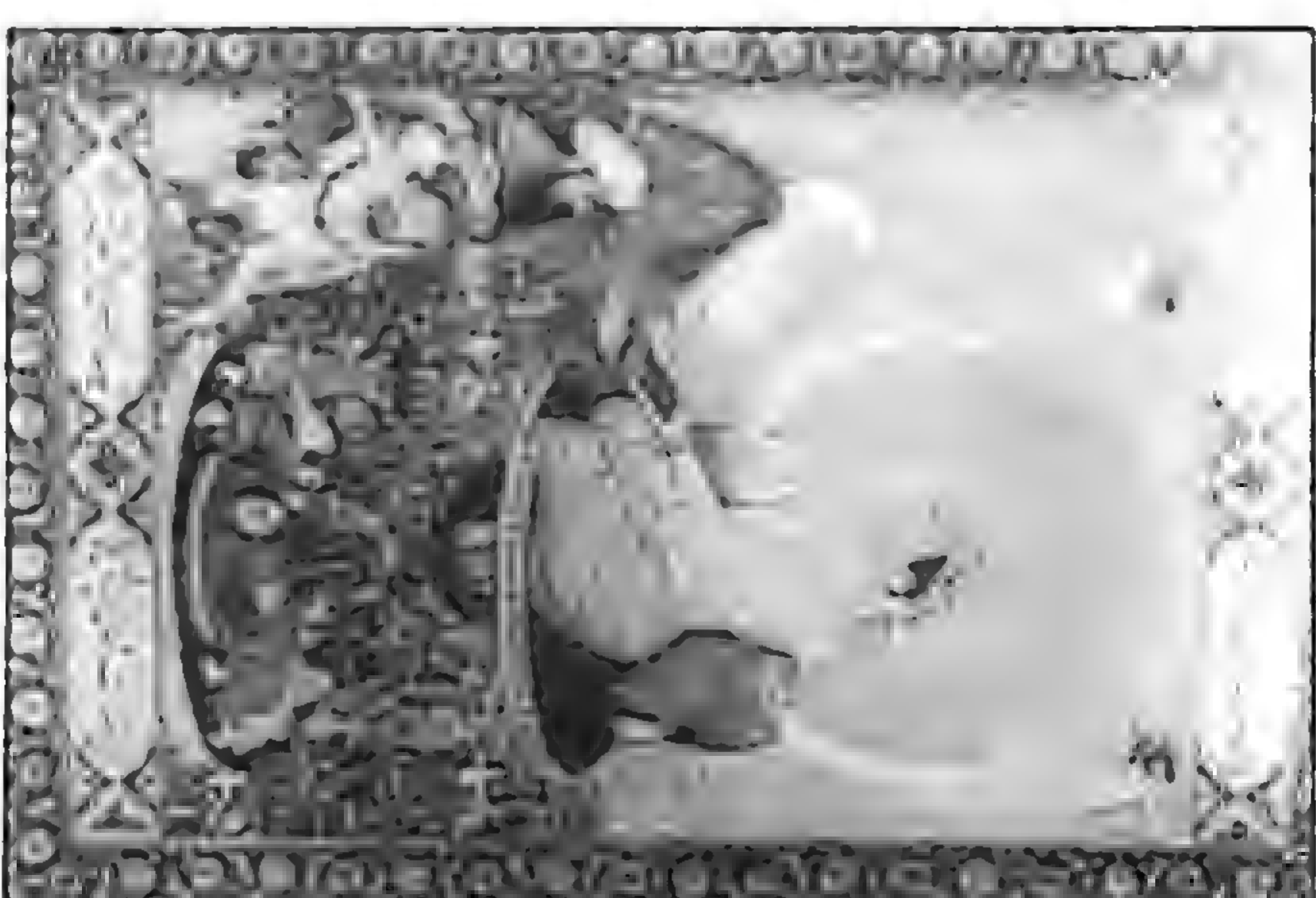
لوحة ٣٣: مجموعة صور شخصية  
(المتحف البريطاني)



لوحة ٢٨: جهانجير يستقبل أحد الأمراء  
(ملحق فكتور يا وألبرت بلندن)



لوحة ٣٧: صورة جهانجير يستقبل  
الشاه عباس (الفرير جاليري بواشنطن)

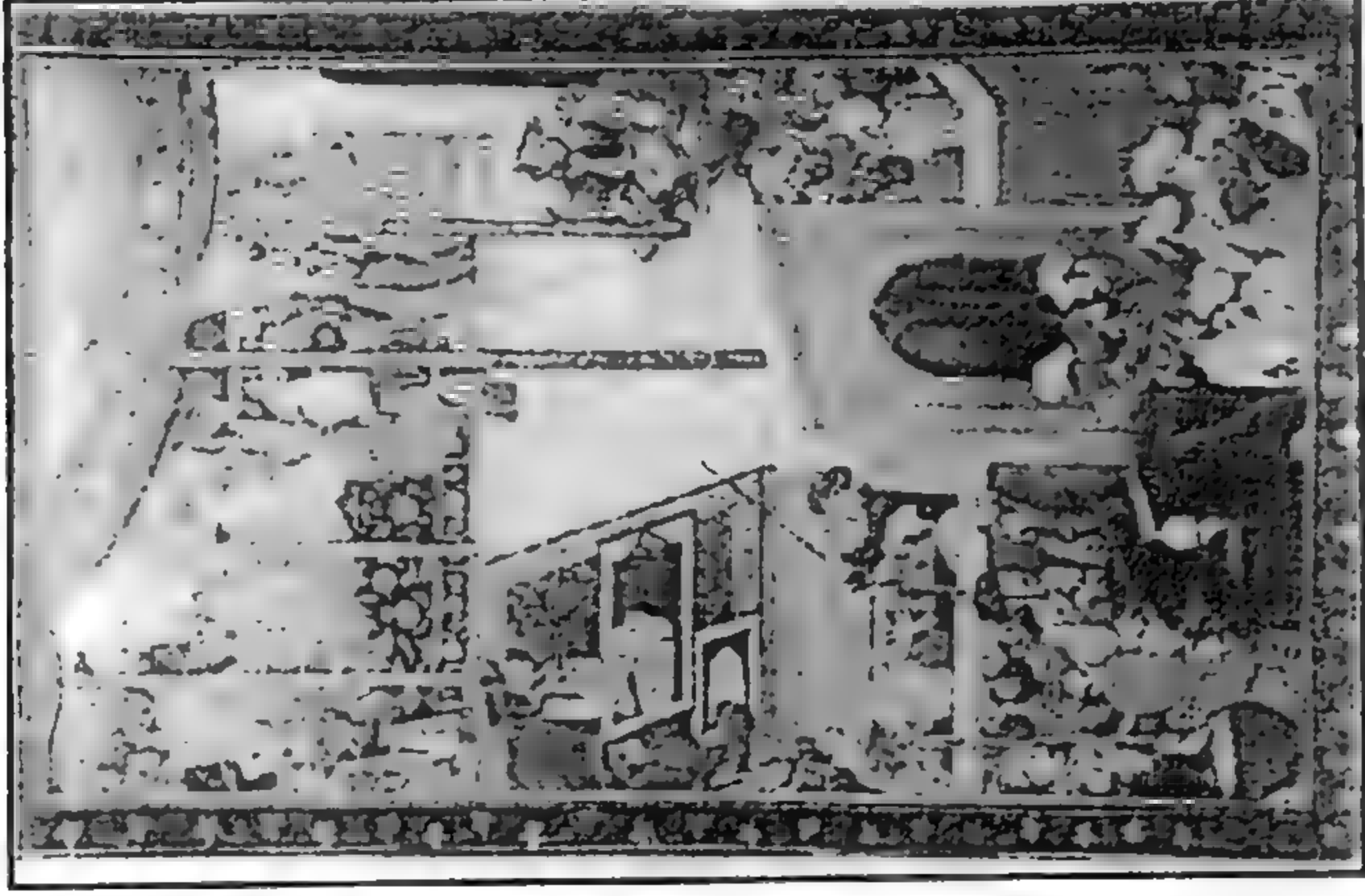


لوحة ٣٦: صورة لجهانجير في مقر  
استقبال (الفرير جاليري بواشنطن)





لوحة ٤١: صورة نصفية لشاه جيهان وهو متقدم في السن (مجموعة خاصة)



لوحة ٤٠: صورة جهانجير جالساً على سجادة في ساحة القصر (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ٣٩: الإمبراطور جهانجير يزن الأمير خورام (المتحف البريطاني)



لوحة ٤٤ : صورة شخصية لـشاه جيهان  
(مكتبة الفن ببرلين)

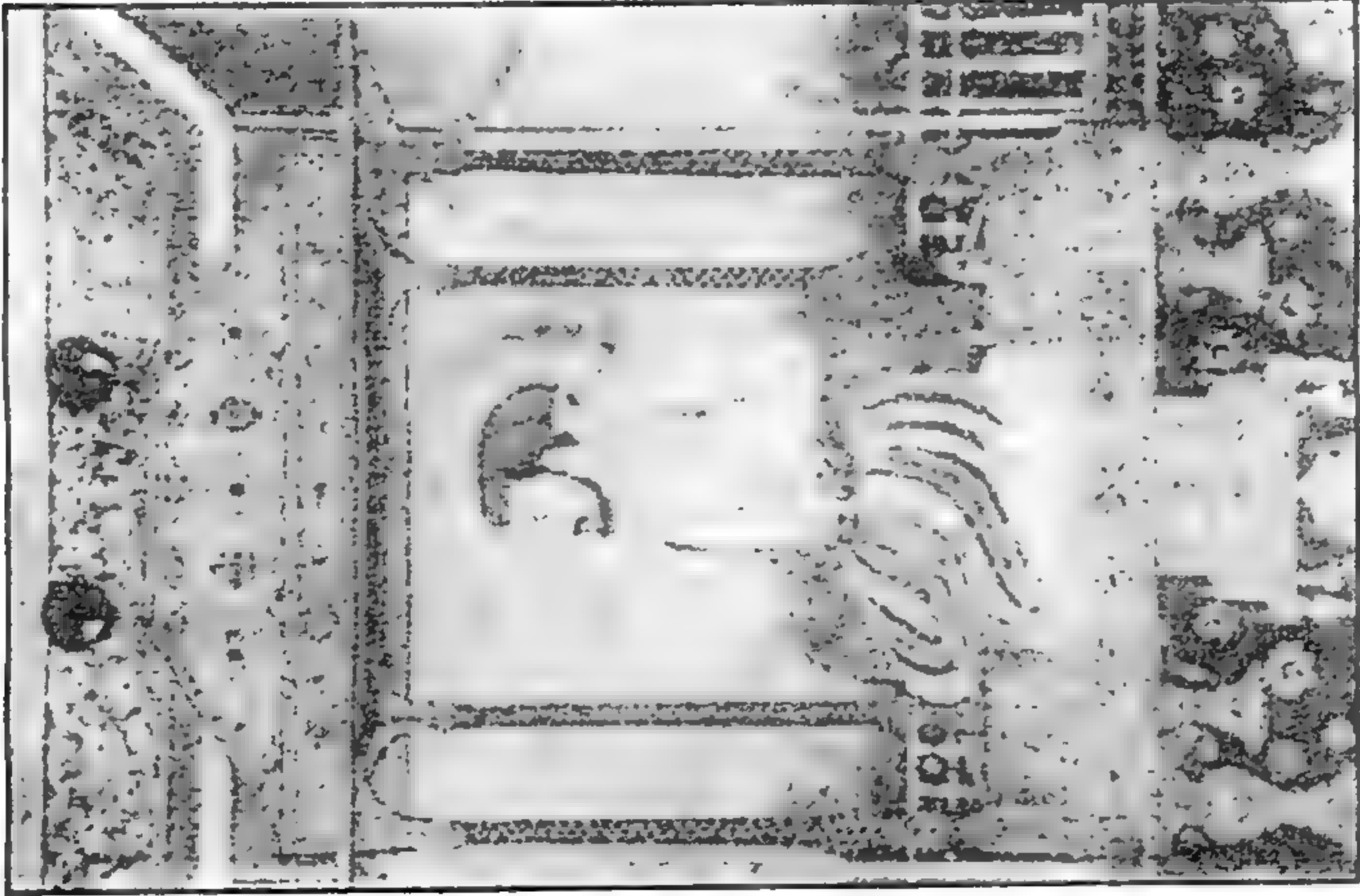


لوحة ٤٣ : صورة شخصية لـشاه جيهان  
واقفاً (متحف فكتوريا وألبرت بلندن)

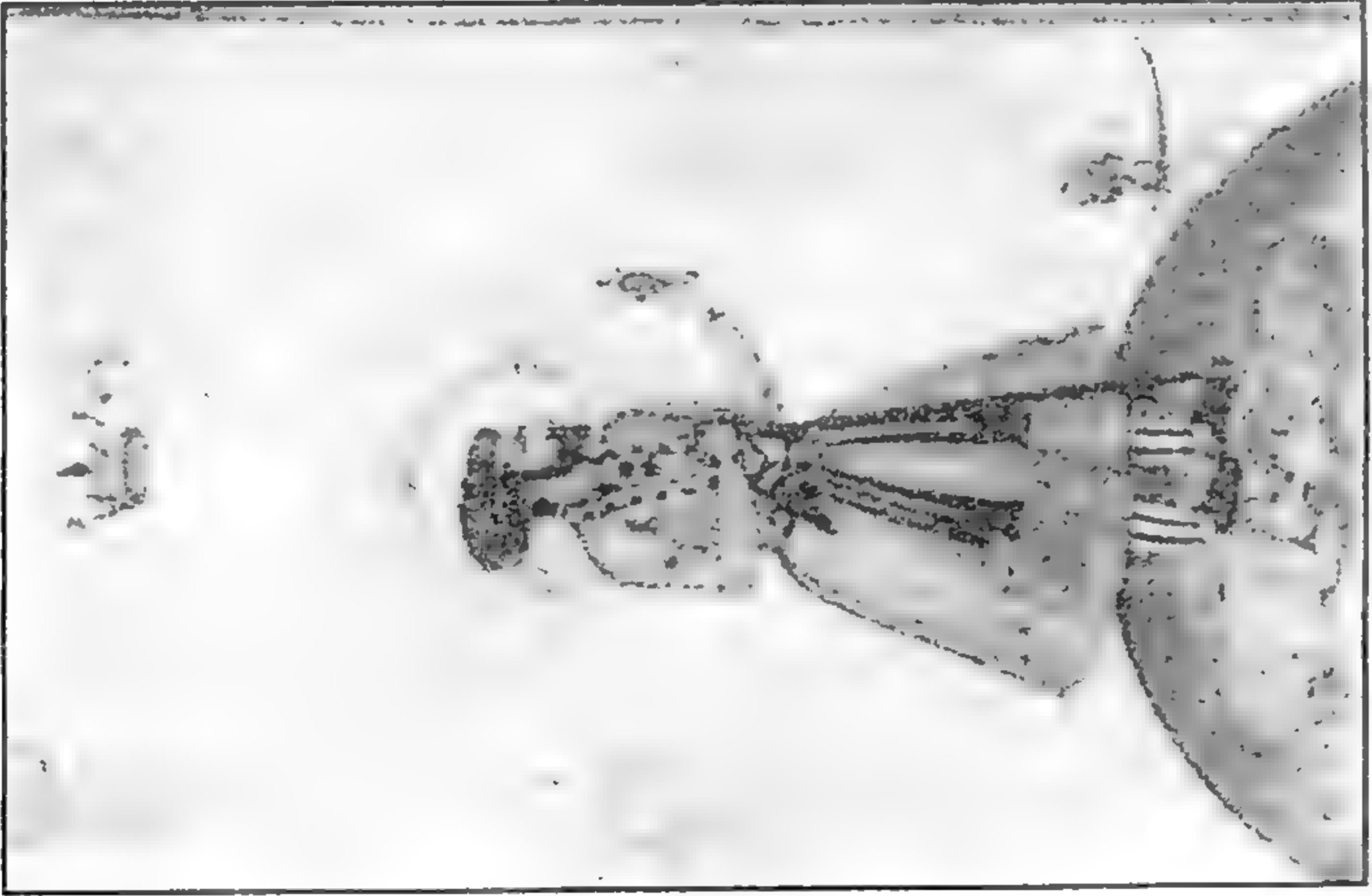


لوحة ٤٢ : صورة نصفية لـشاه جيهان  
وهو متقدم في السن (مجموعة خاصة)

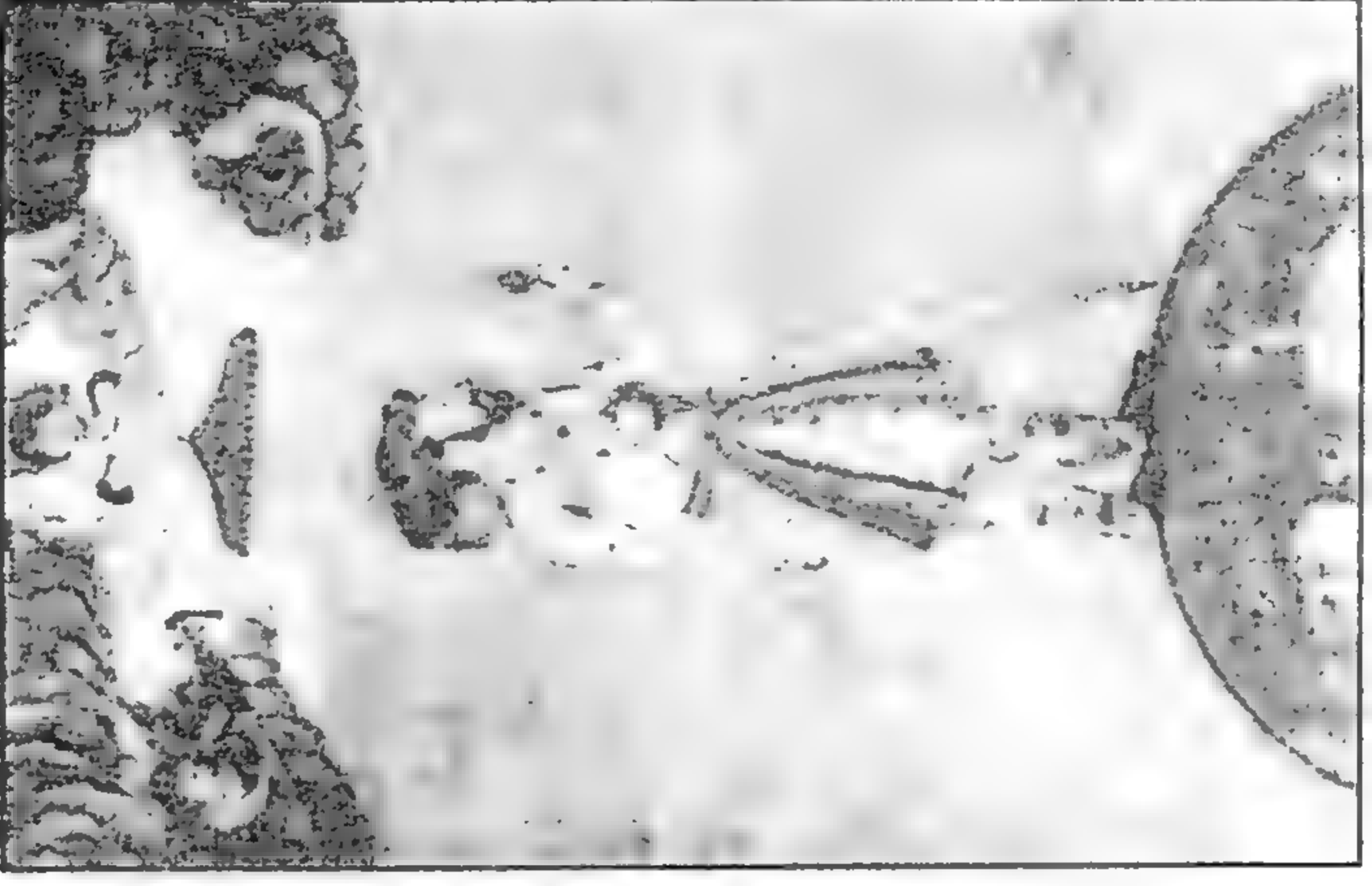




لوحة ٤٧: صورة لشاه جيهان جالساً على  
عرش الطاووس (مجموعة بارون روتشيلد)



لوحة ٤٦: صورة لشاه جيهان واقفاً على  
الكرة الأرضية (مكتبة شستر بيتي - دبلن)



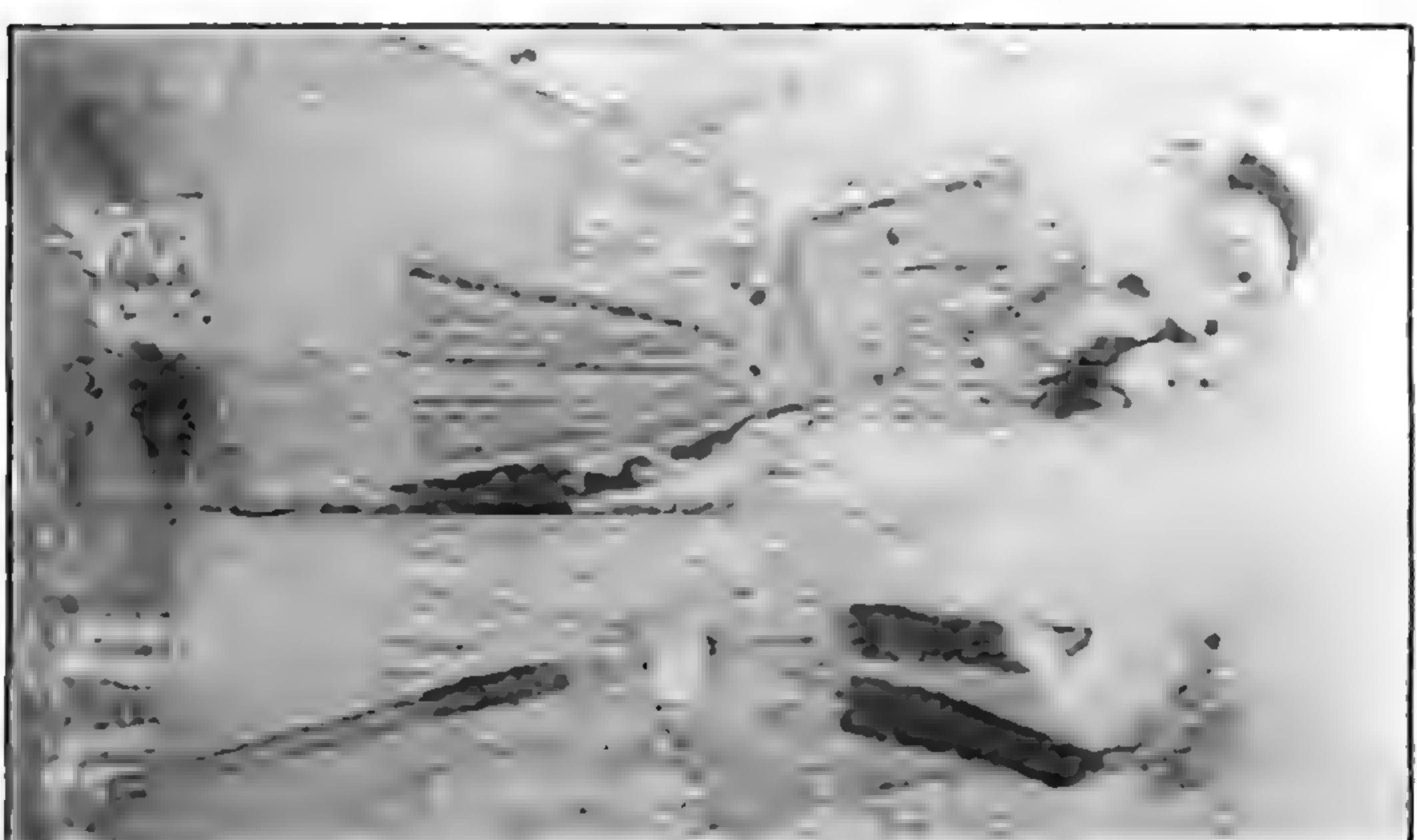
لوحة ٤٥: صورة لشاه جيهان على الكرة  
الأرضية (الفير جالبري بواشنطن)



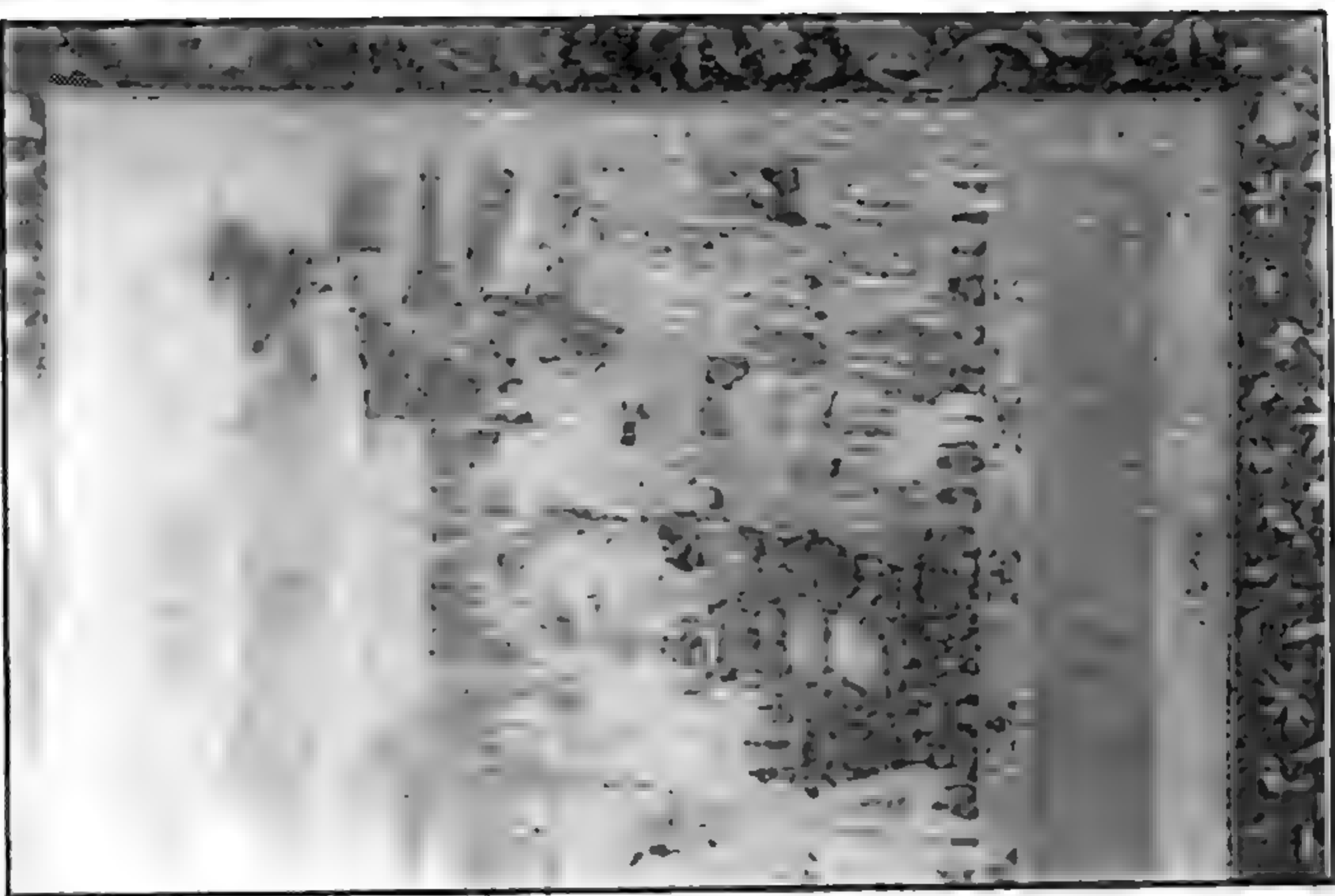
لوحة ٥٠ : صورة شاه جيهان بمسكاد  
غزلان (قلعة وندسور)



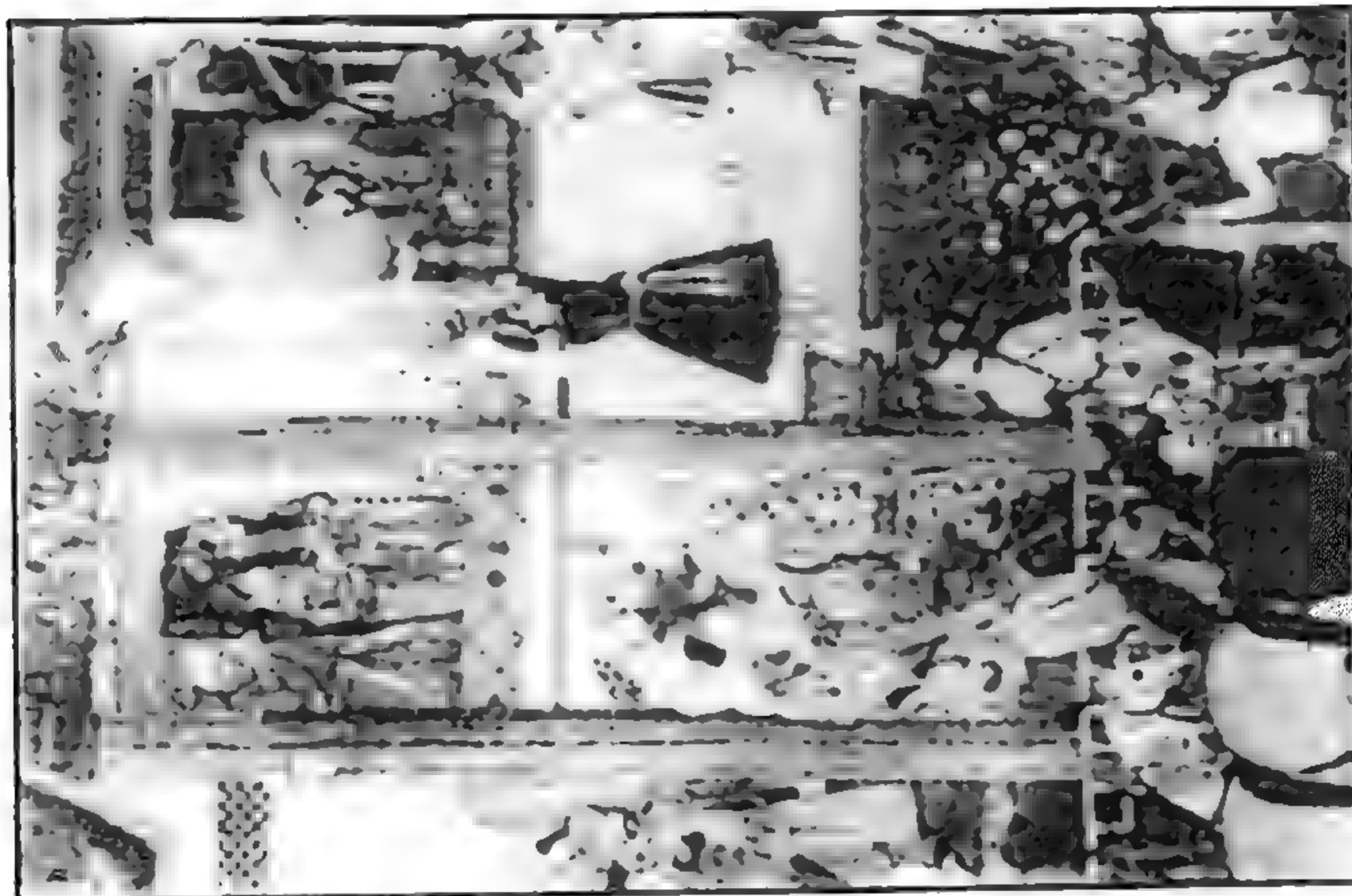
لوحة ٤٩ : صورة شاه جيهان مع رجل  
دين (مجموعة خاصة)



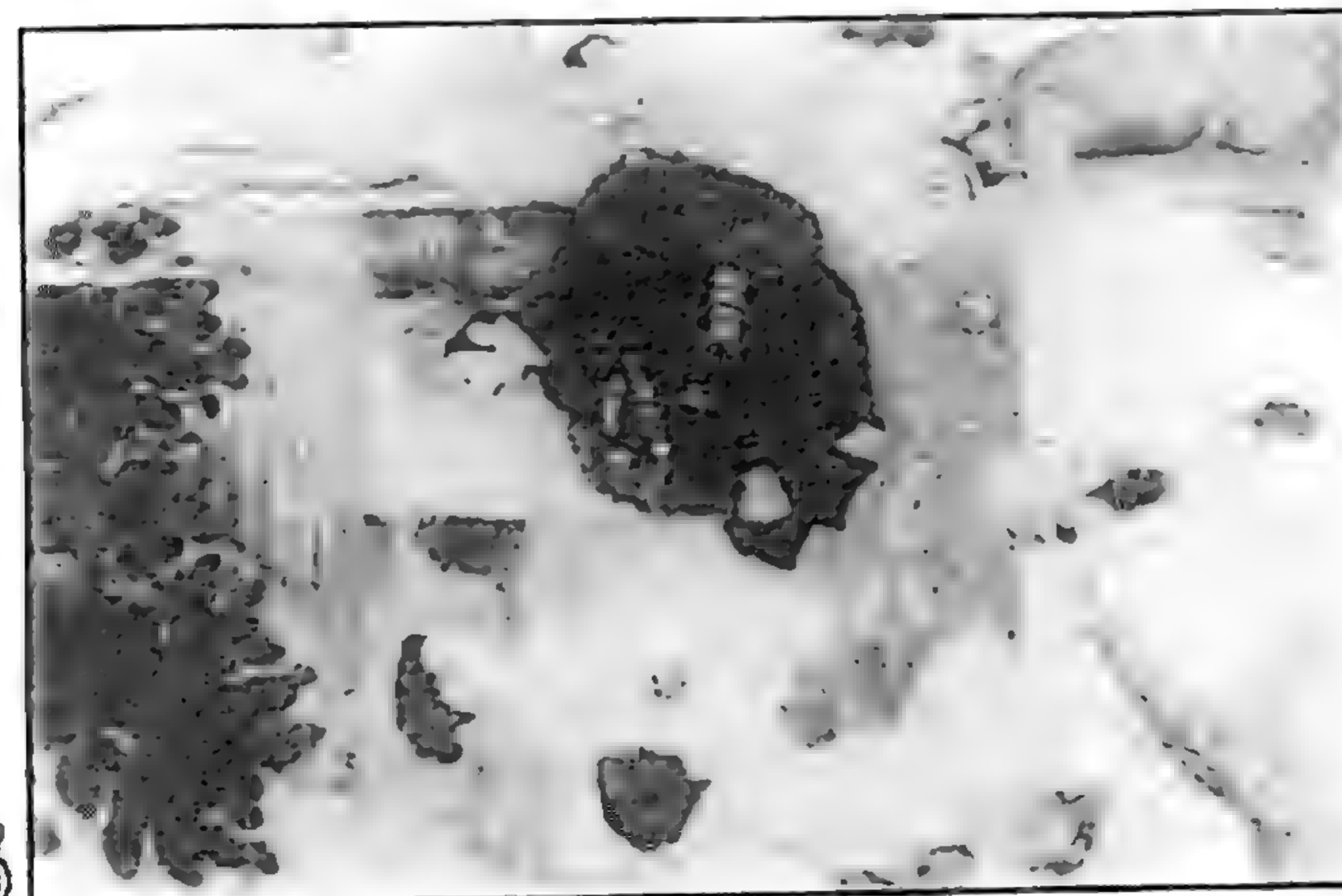
لوحة ٤٨ : صورة تجمع بين شاه جيهان  
وابنه دار اشيكو (مجموعة خاصة)



لوحة ٥١: حفل استقبال لشاه جيهان  
(متحف الدولة ببرلين)

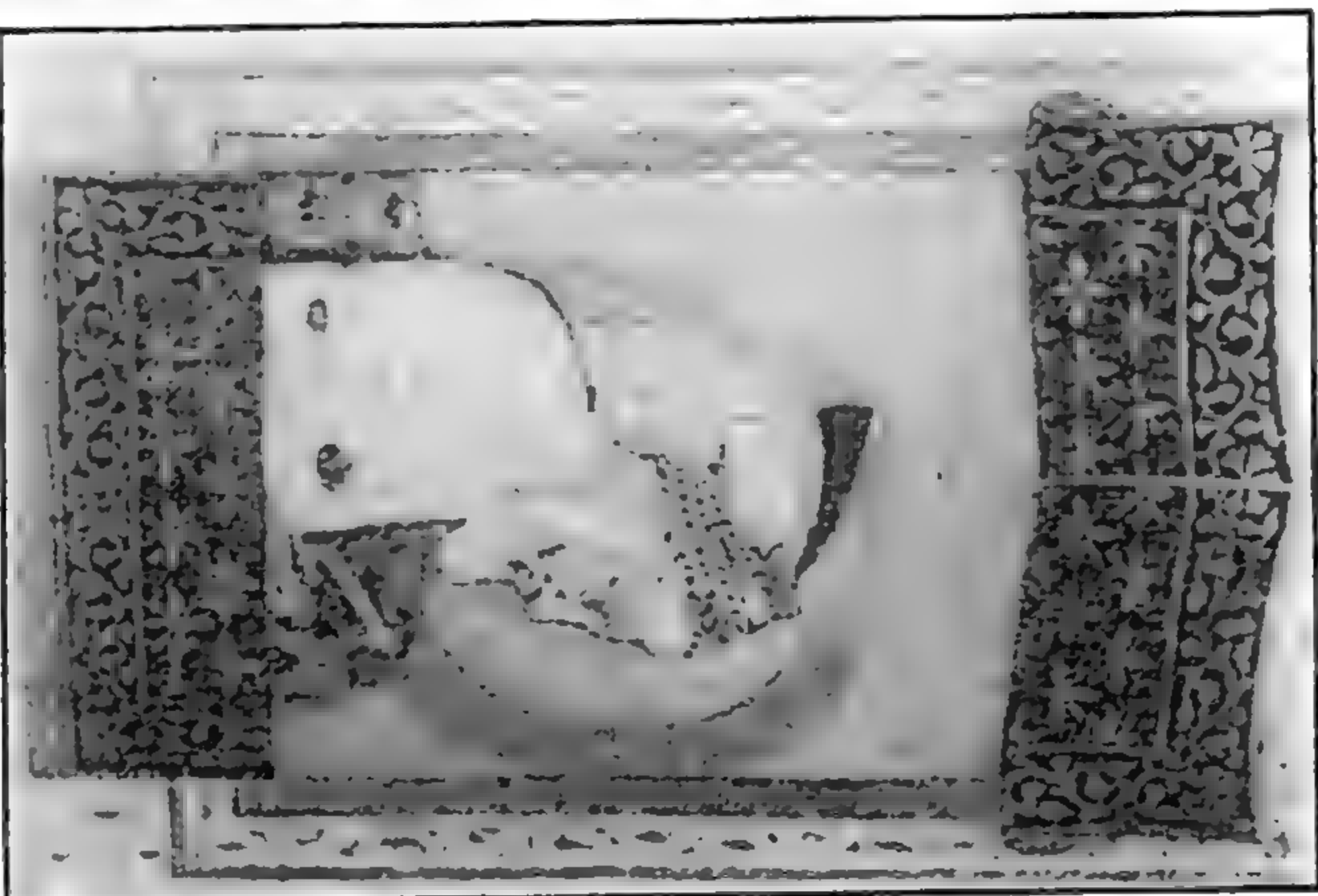


لوحة ٥٢: صورة لشاه جيهان يستقبل  
مبعوثًا فارسيًا

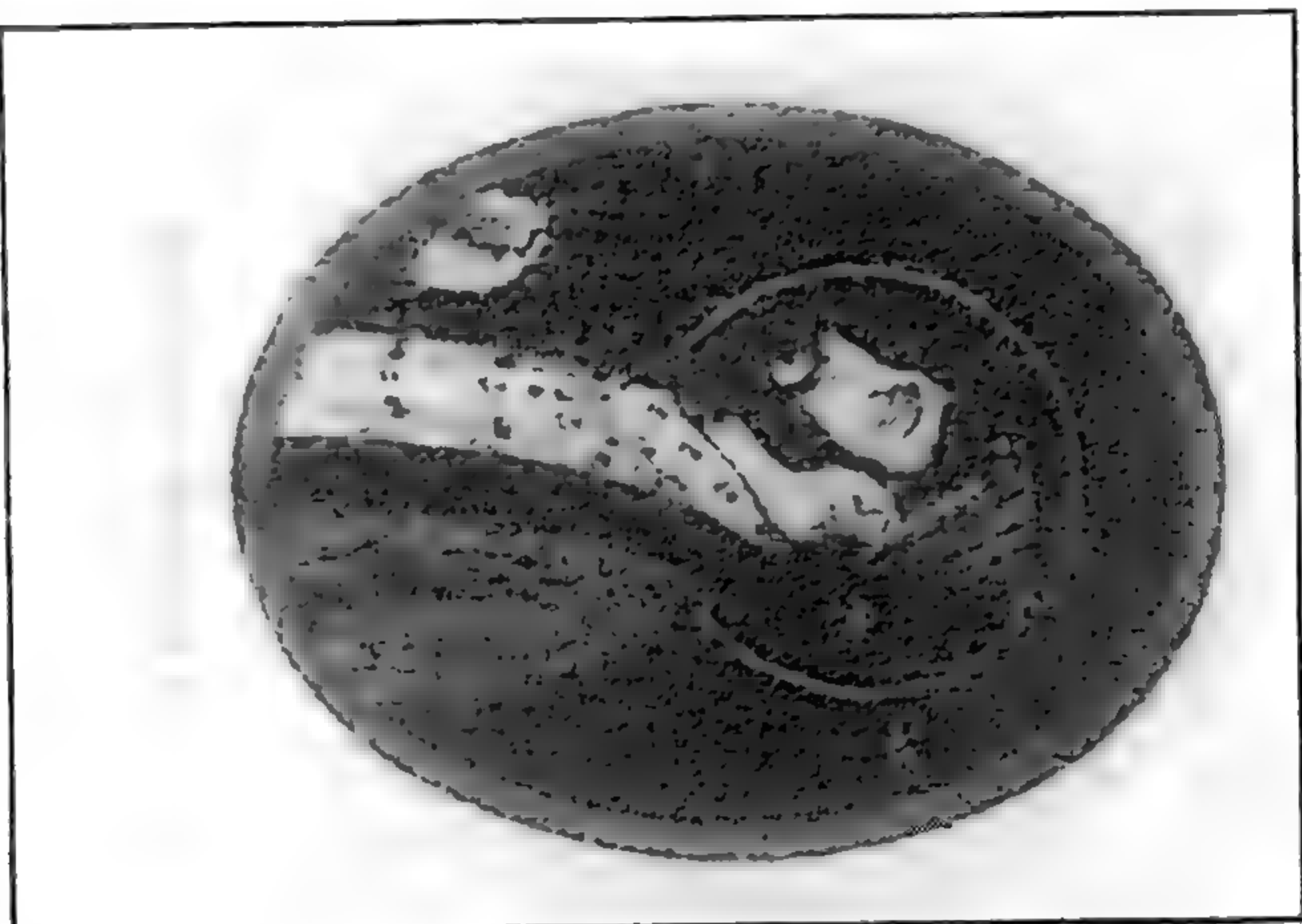


لوحة ٥٣: صورة لشاه جيهان في جلسة  
طرب (متحف فكتوريا وألبرت بلندن)

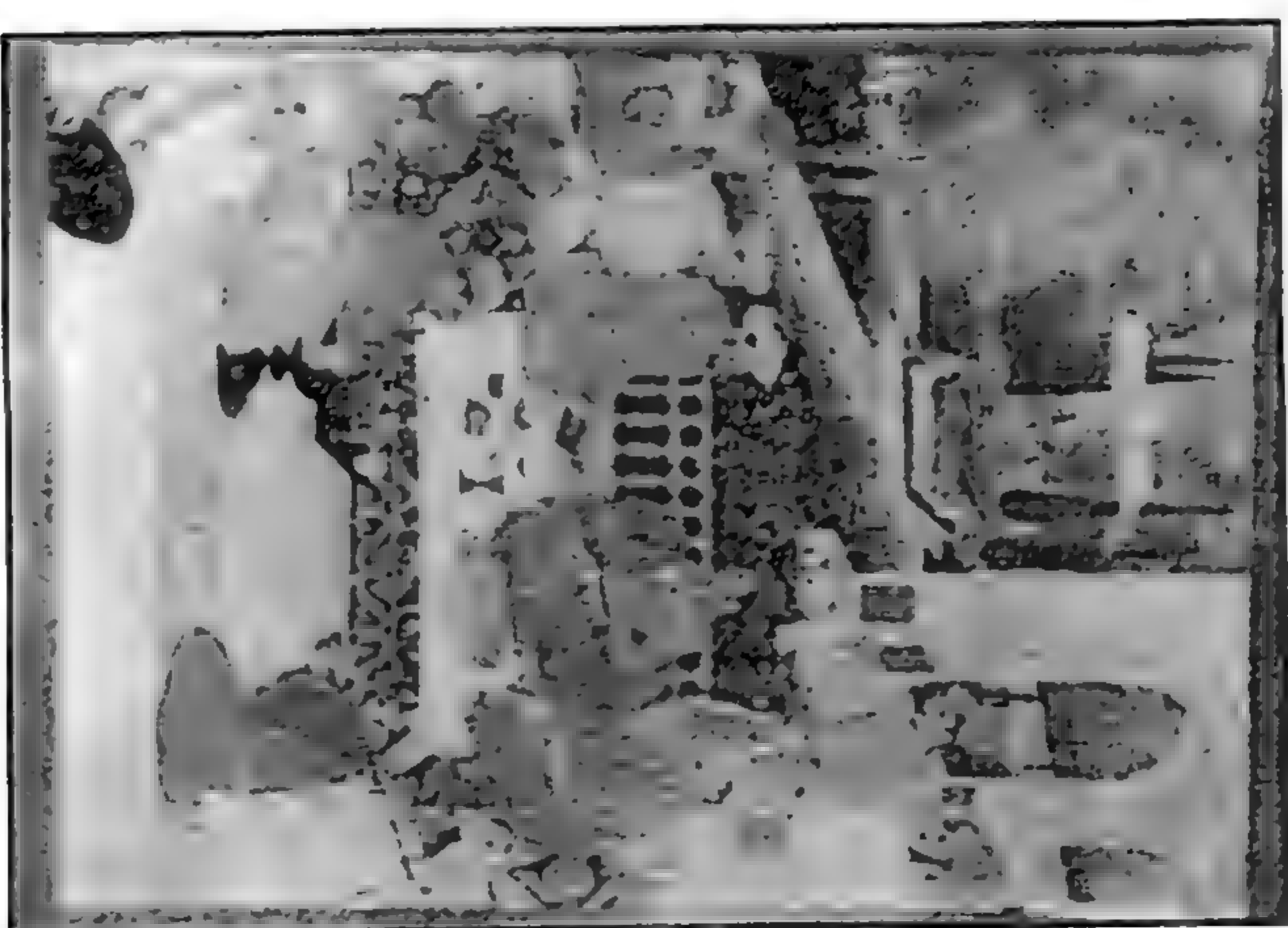




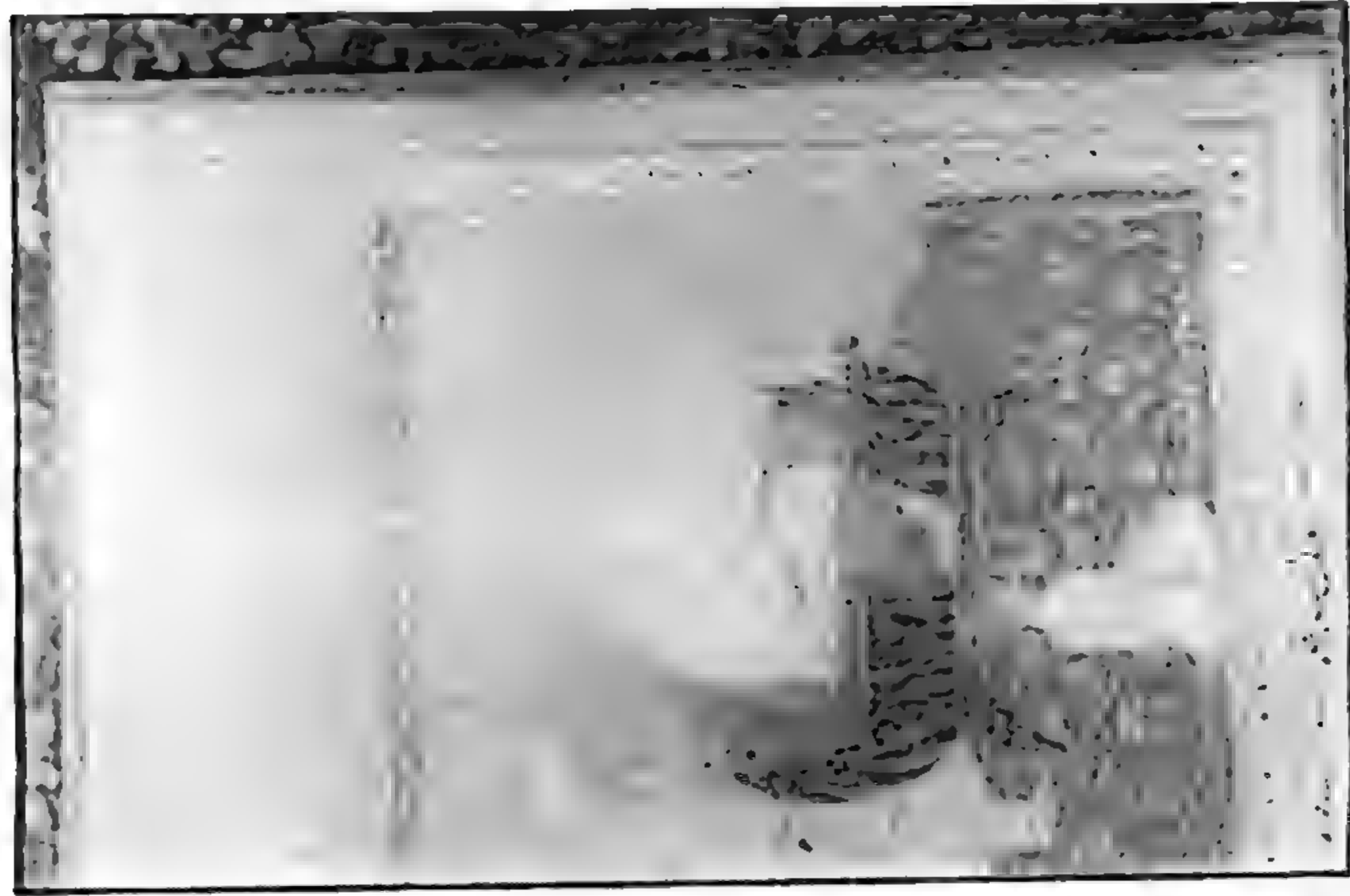
لوحة ٥٦: صورة نصفية للإمبراطور  
أورانجزيب (مجموعة خاصة)



لوحة ٥٥: صورة نصفية للإمبراطور  
أورانجزيب (مجموعة خاصة)



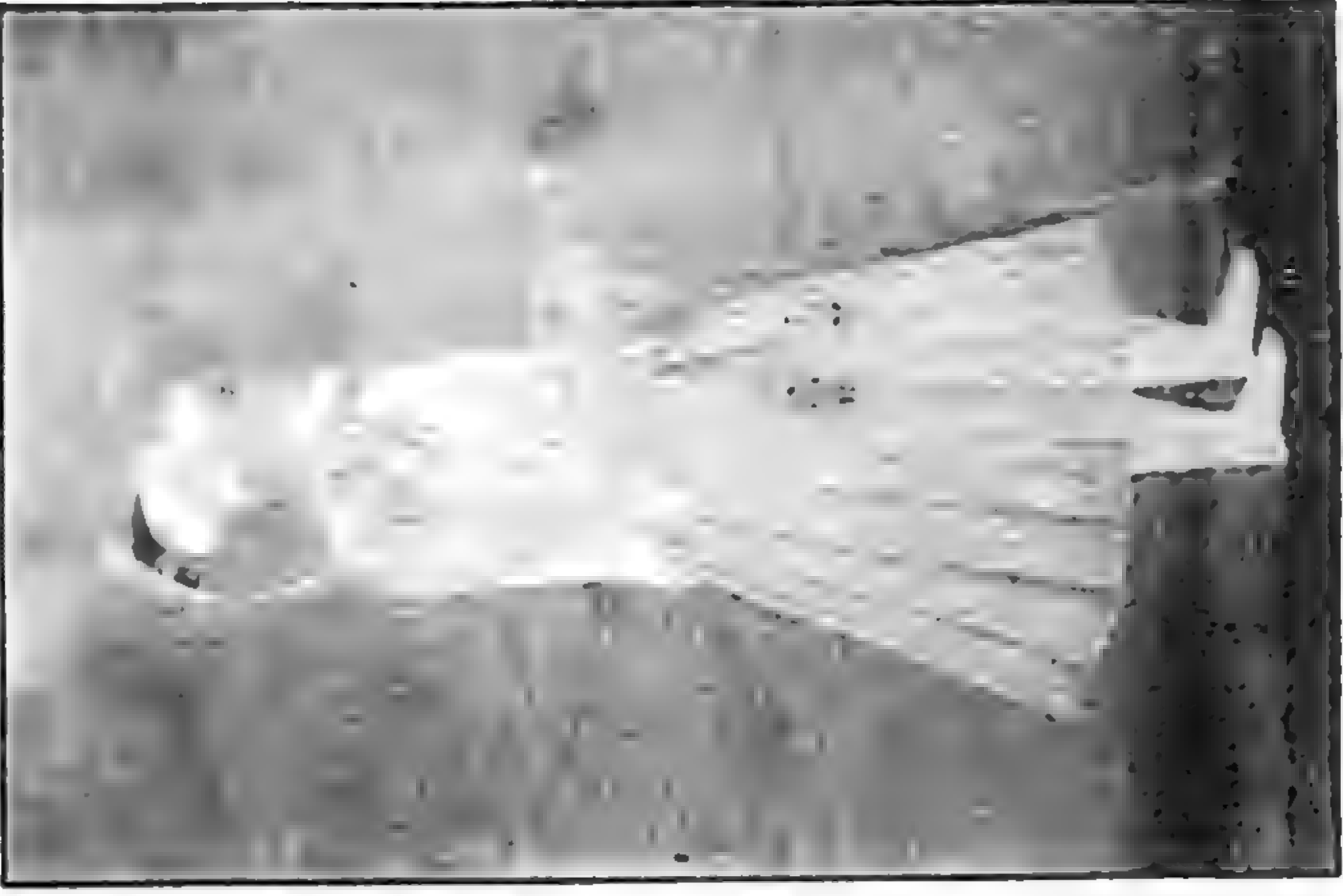
لوحة ٥٤: صورة لأمير شاب ويعتقد أنه  
شاه جيهان (مكتبة شستر بيتي دبلن)



لوحة ٥٩: صورة للإمبراطور أورانجزيب  
بيده مصحف يقرأ فيه (متحف الدولة  
برلين)

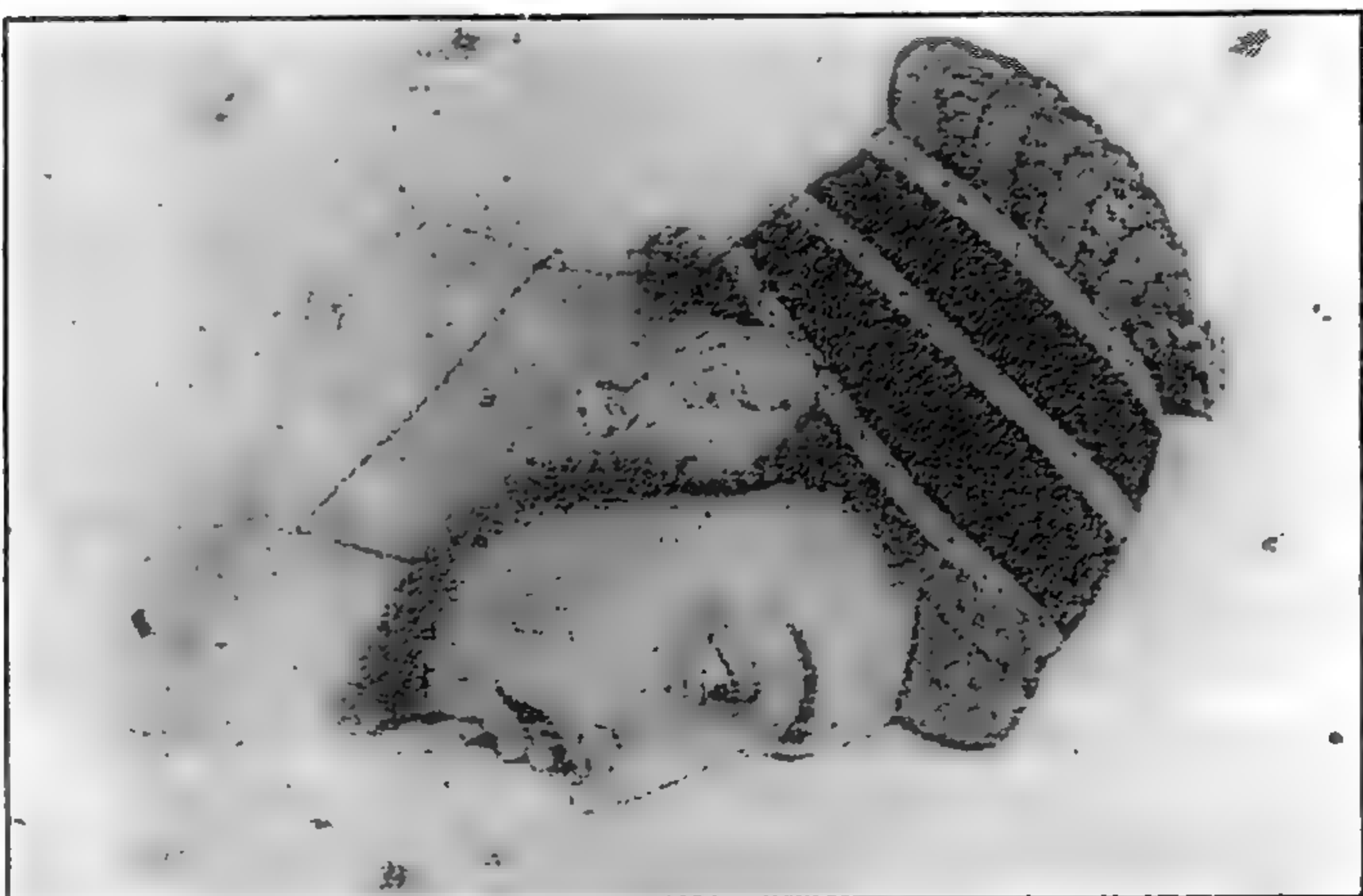


لوحة ٥٨: صورة للإمبراطور  
أورانجزيب (مجموعة خاصة)



لوحة ٥٧: صورة للإمبراطور أورانجزيب  
واقفاً (مكتبة الفن برلين الغربية)

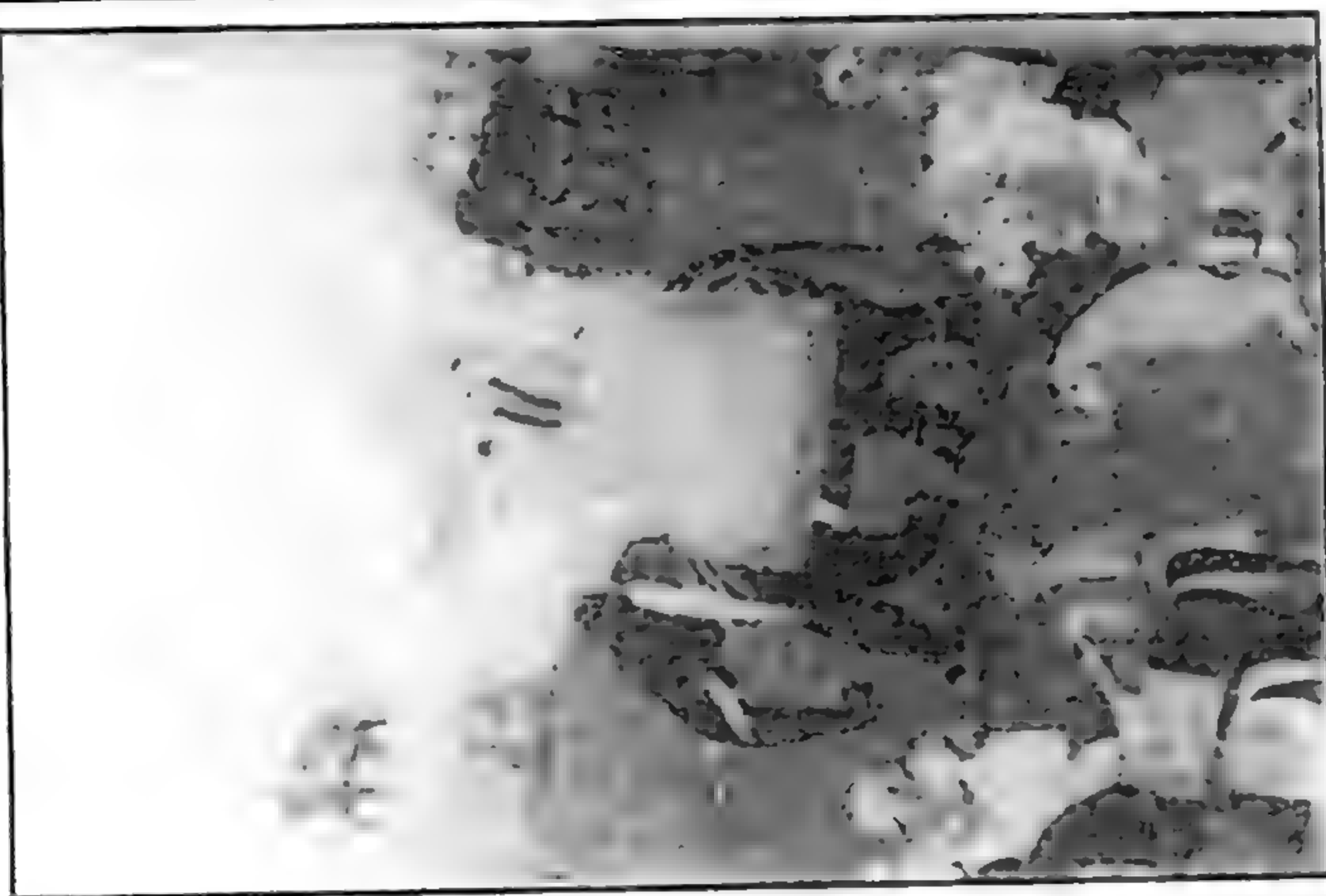




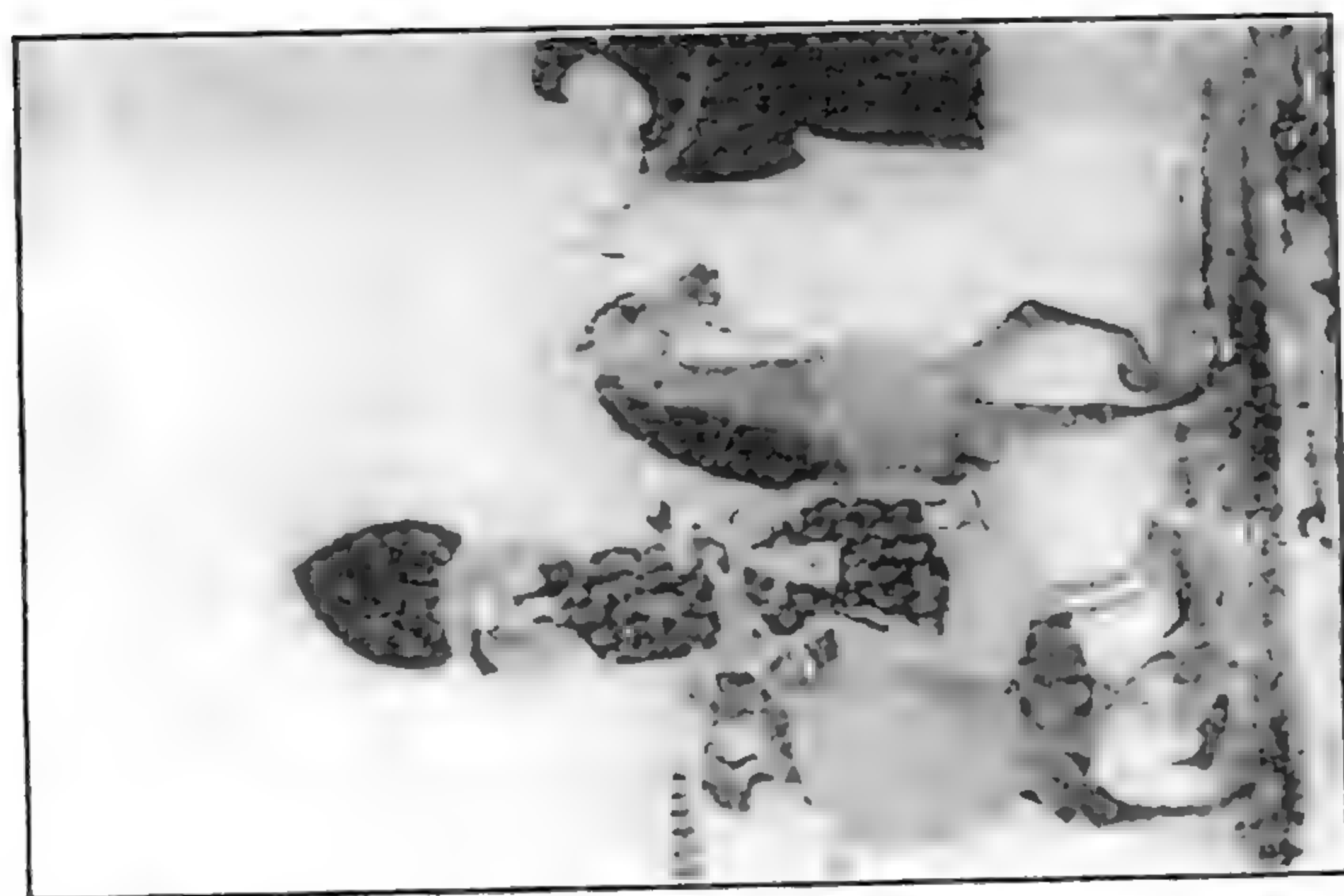
لوحة ٦١: صورة نصفيّة شخصية  
للإمبراطور داراشيكو (متحف برلين)



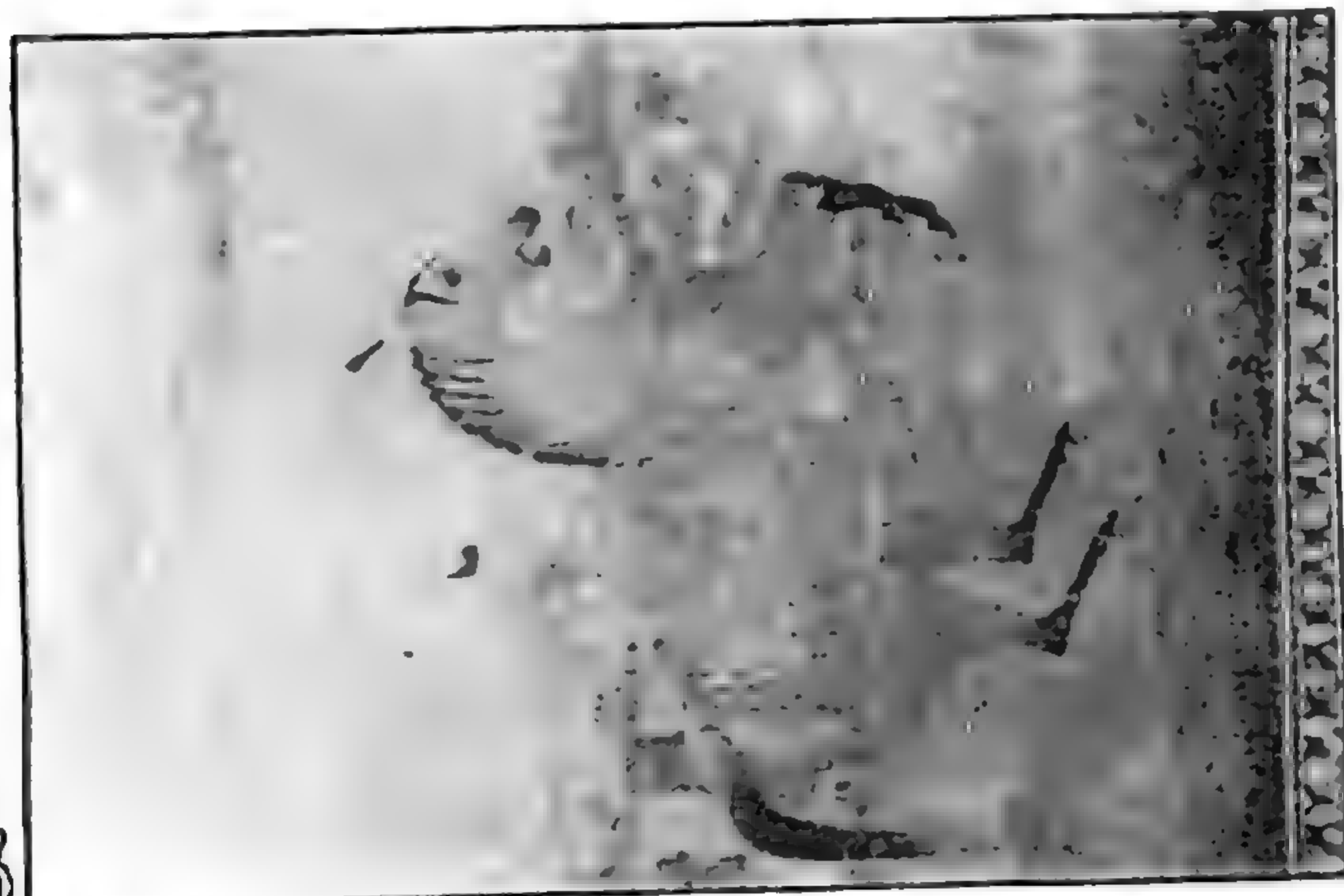
لوحة ٦٠: منظر صيد أسود ربما للإمبراطور  
أورانجزيب (مكتبة شستر بيتي دبلن)



لوحة ٦٢ : صورة للإمبراطور داراشيكو  
فى موكب (متحف برلين)



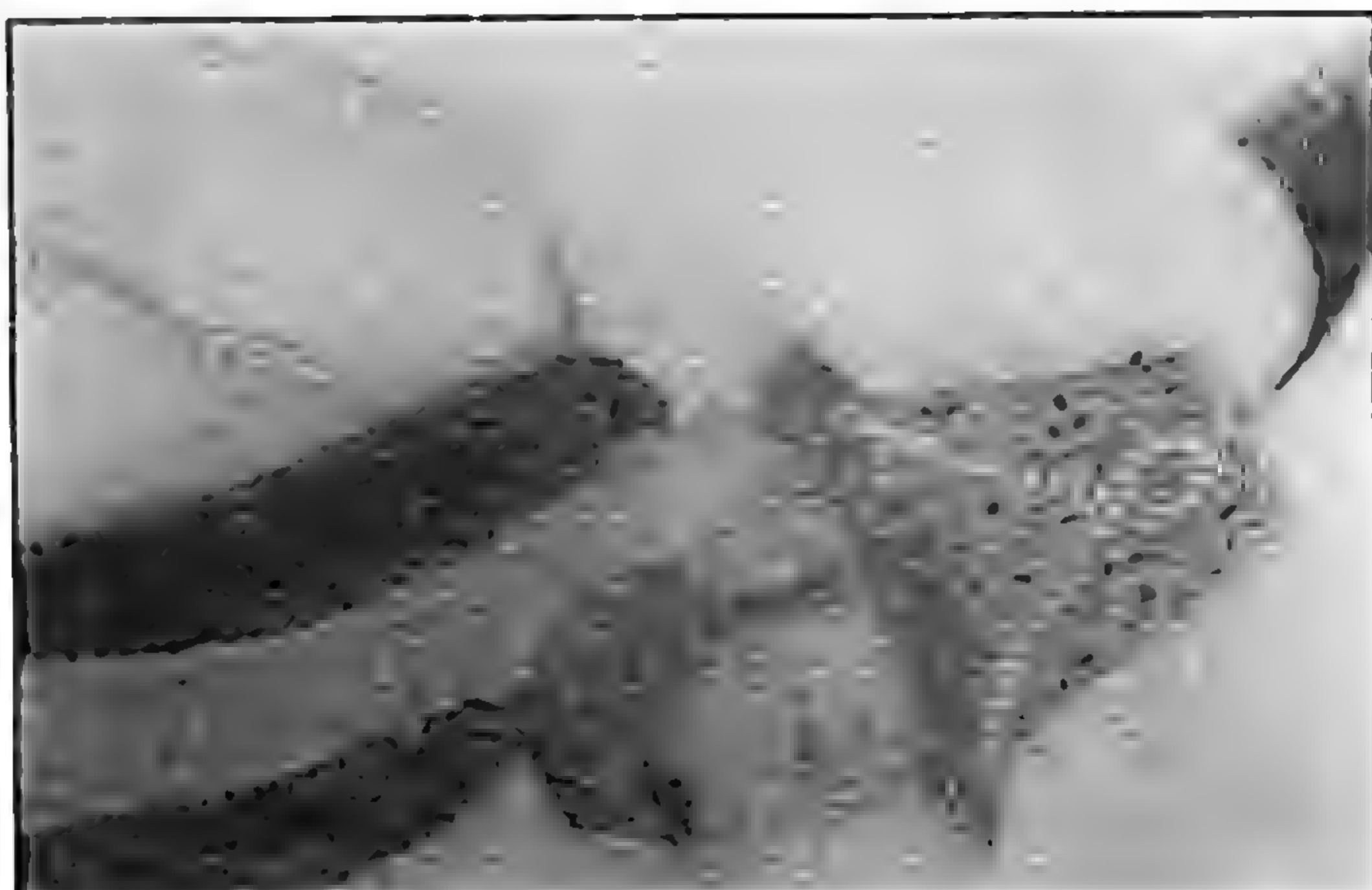
لوحة ٦٣ : صورة شخصية لأحد أمراء  
المغول (مجموعة خاصة)



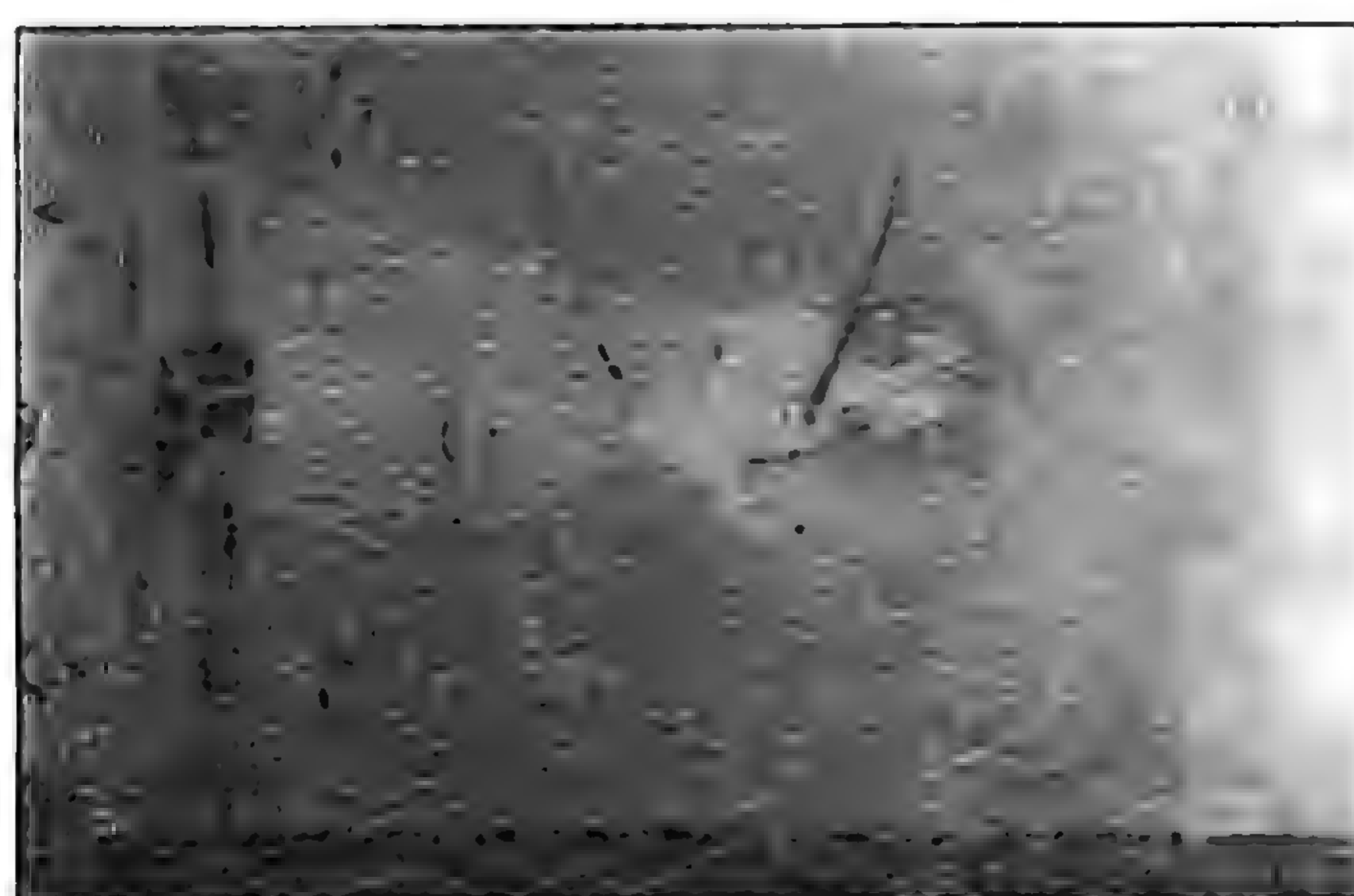
لوحة ٦٤ : صورة شخصية لفرح سير باد  
شاه راكب حصان (مكتبة الدولة ببرلين)



لوحة ٦٧ : صورة تصفية لجلال الدين  
كاجي (مكتبة شمسز بيلي ديلن)

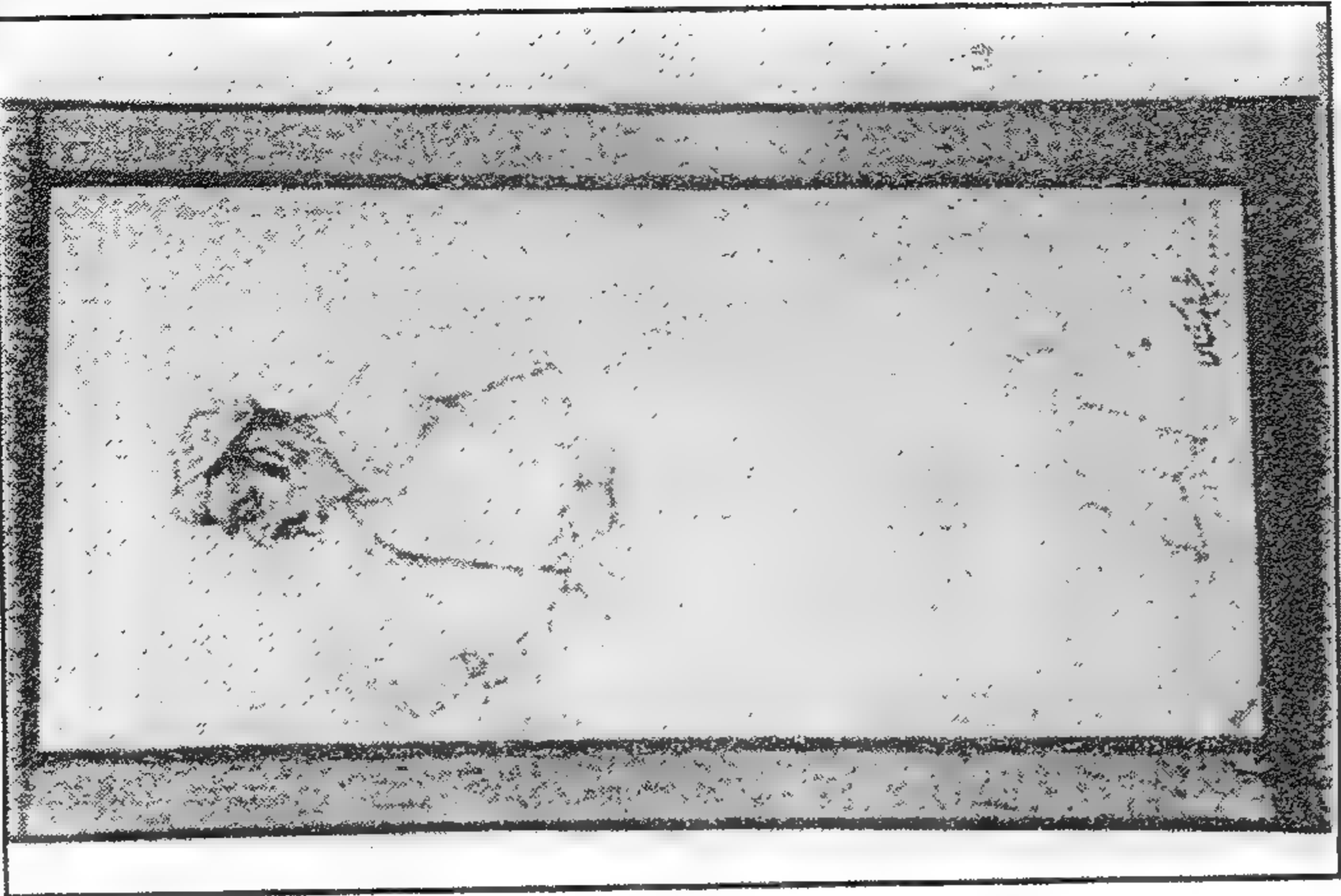


لوحة ٦٦ : صورة تصفية شخصية  
لسار شاه (مجموعة خاصة)



لوحة ٦٥ : صورة شخصية ربحا لأحد  
الأمراء ملقب بعظيم الشان (المحف  
الإسلامي ببرلين)

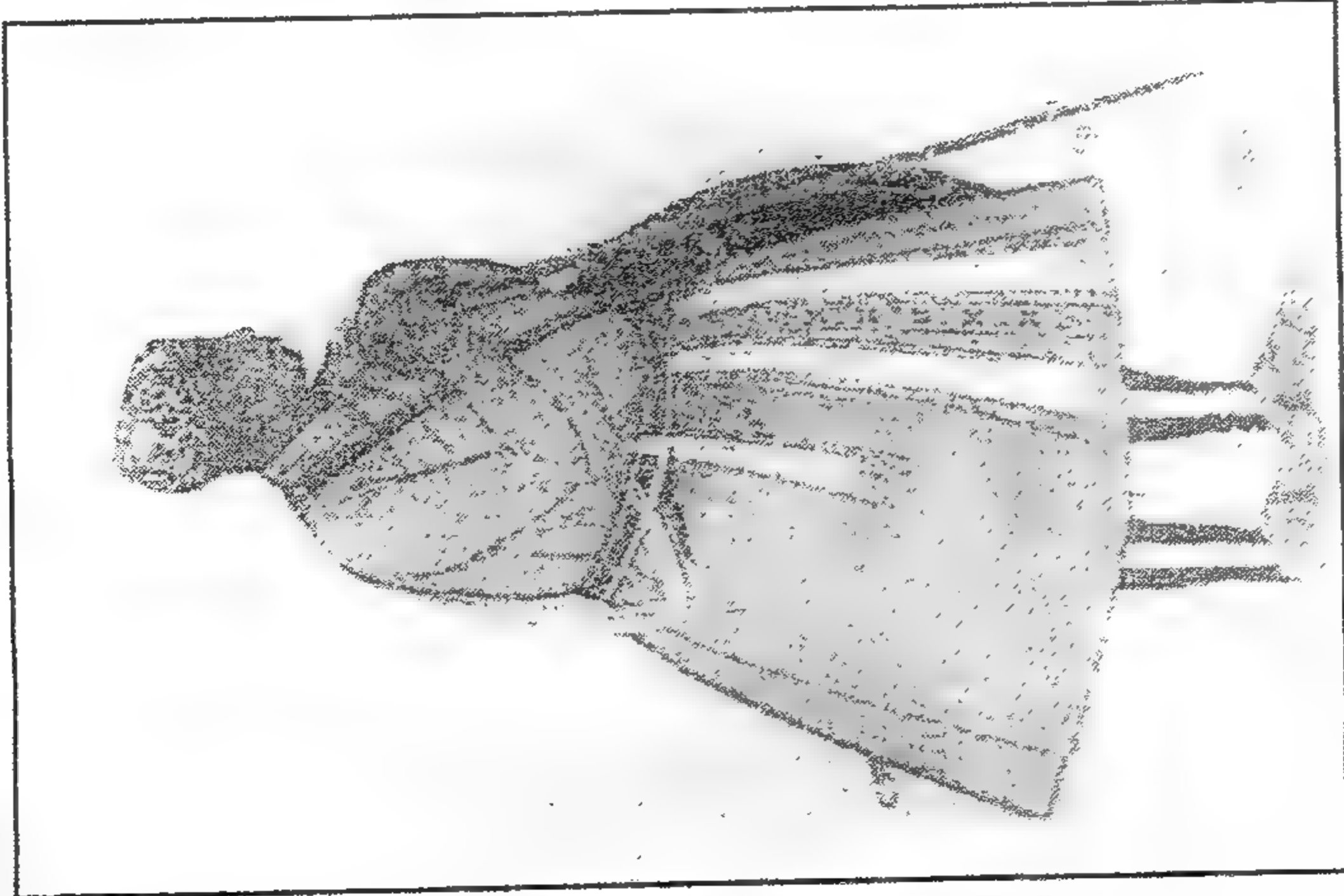




لوحة ٦٨: صورة شخصية لرجل من  
النبلاء (باريس)



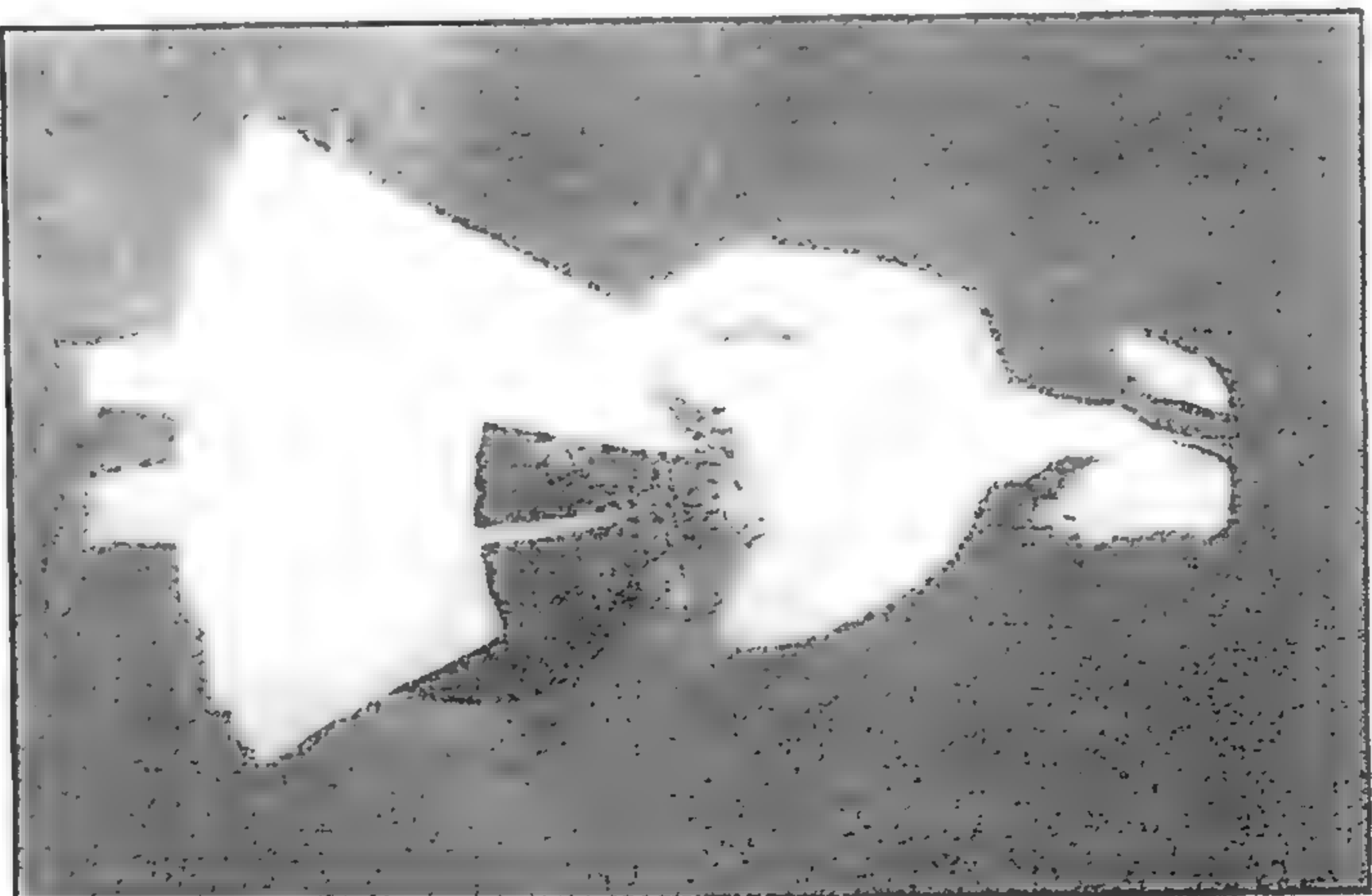
لوحة ٦٩: صورة شخصية لعساف خان  
واقفاً (متحف فيكتوريا وألبرت بلندن)



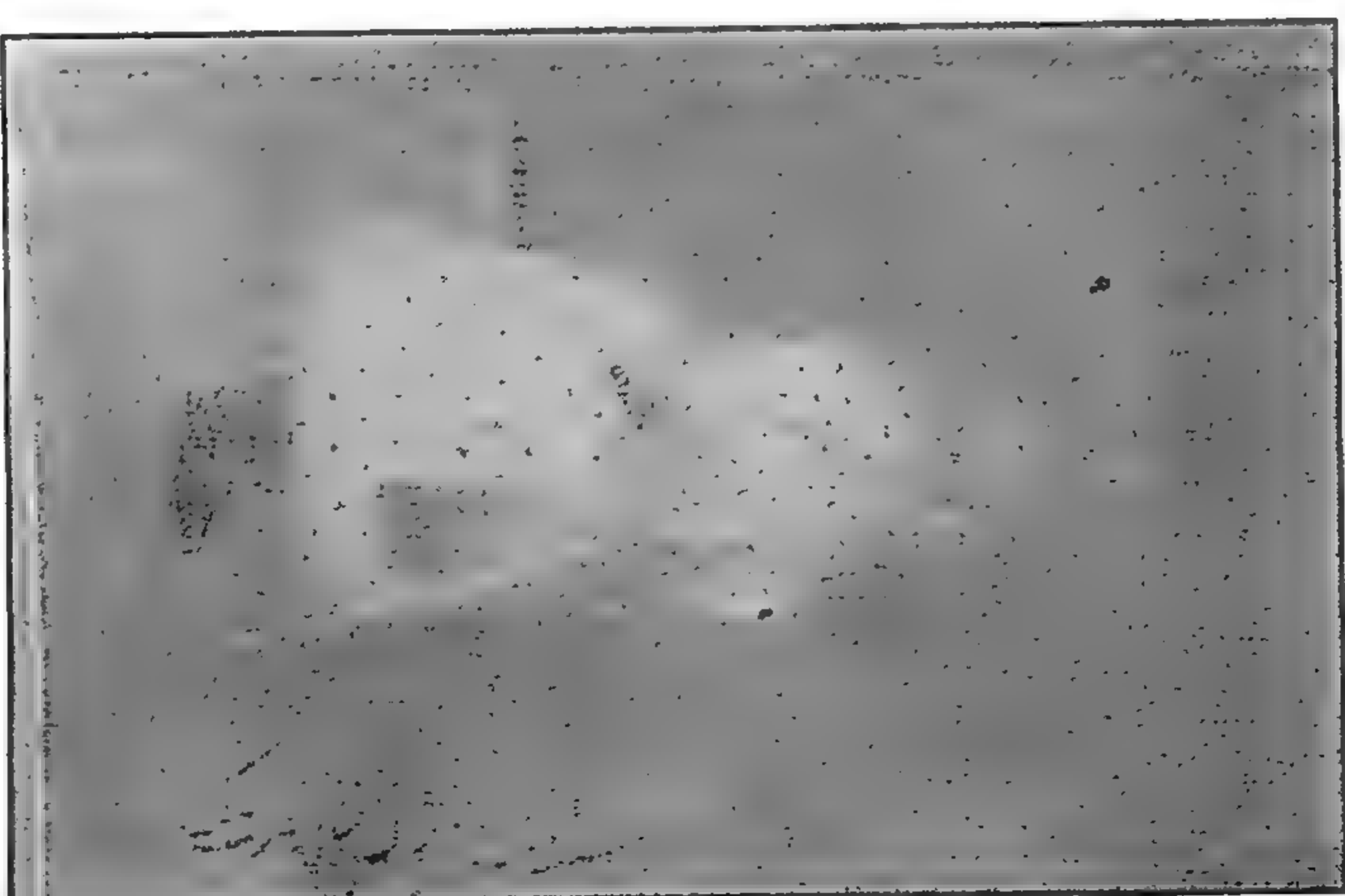
لوحة ٧٠: صورة شخصية لأحد القادة  
العسكريين في جيش أكبر (مكتبة  
شستر بيتي دبلن)



لوحة ٧٣: صورة شخصية لأحد النبلاء  
(مكتبة شستر بيتي دبلن)

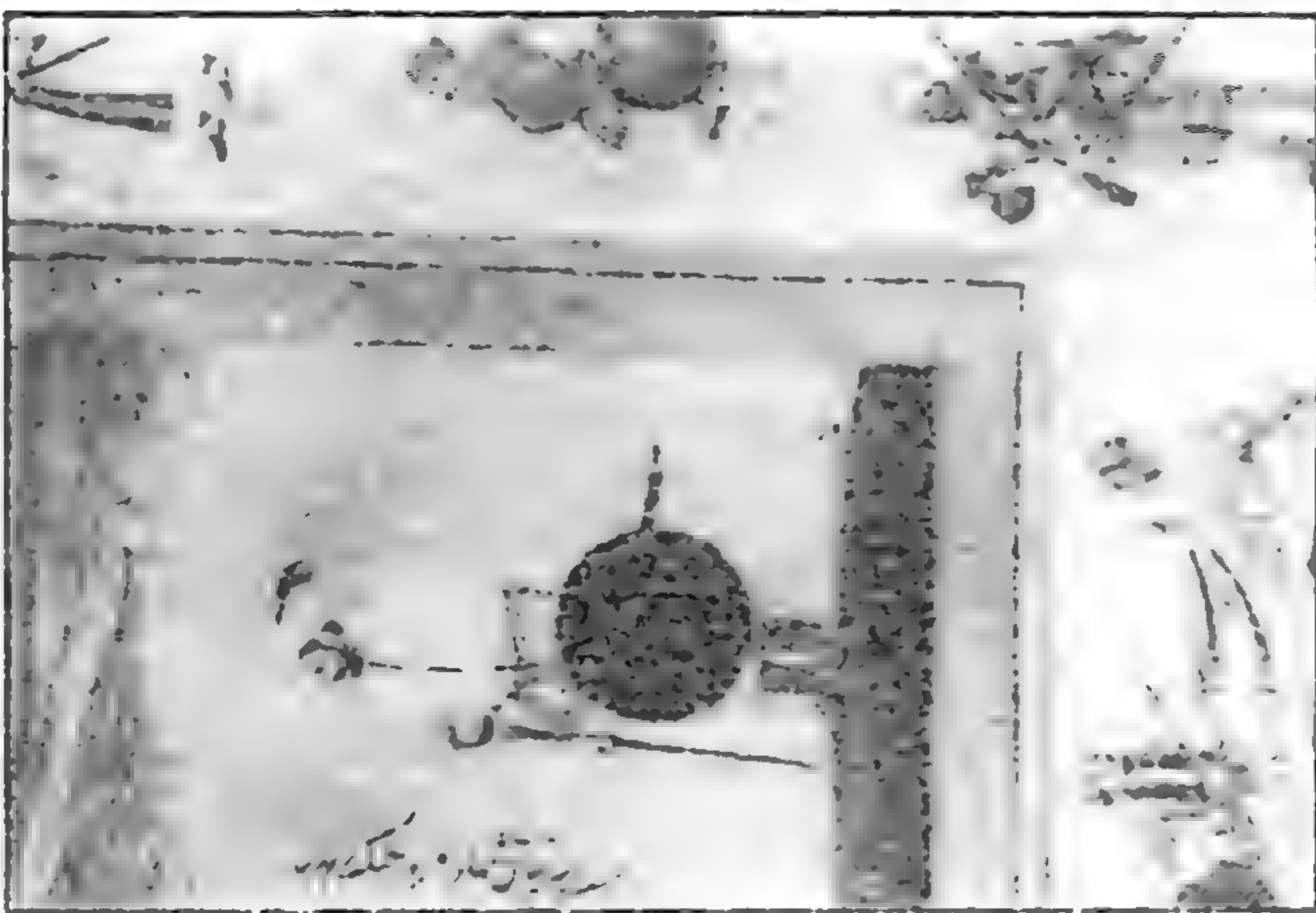


لوحة ٧٢: صورة شخصية لخيرت خان  
واقفاً (مكتبة متحف برلين)

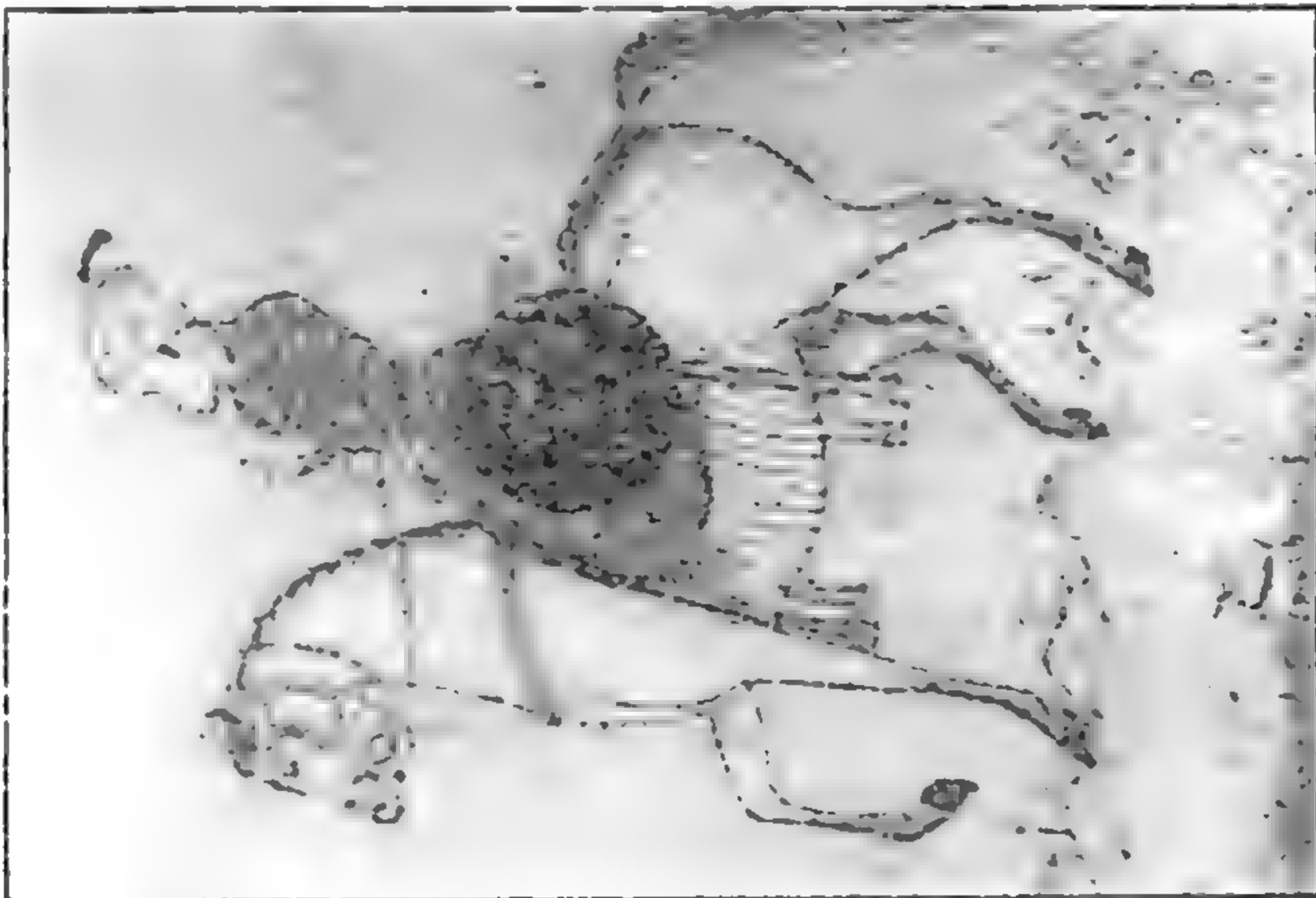


لوحة ٧١: صورة شخصية لخان دوران  
نصرت جنك (مكتبة شستر بيتي دبلن)

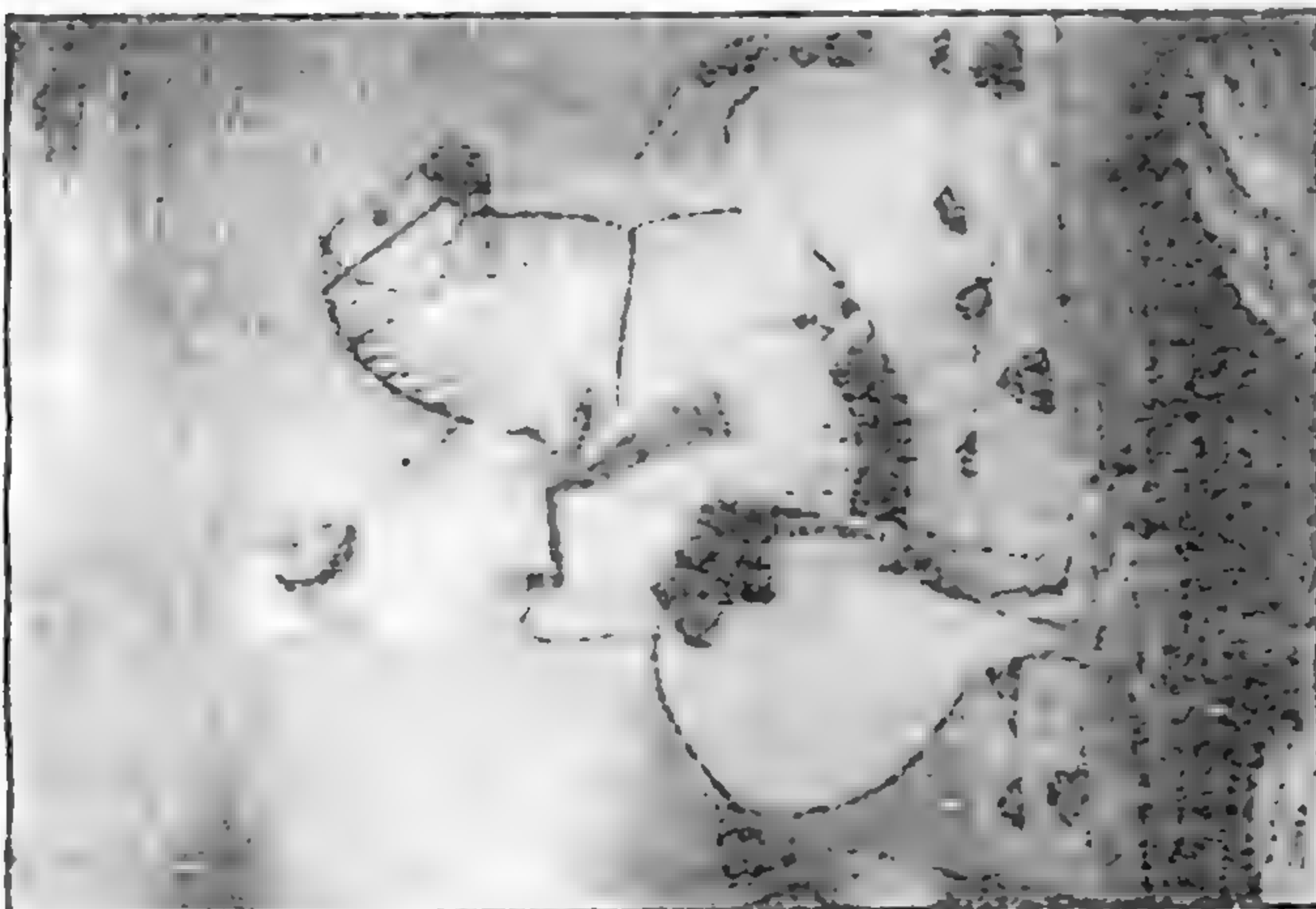




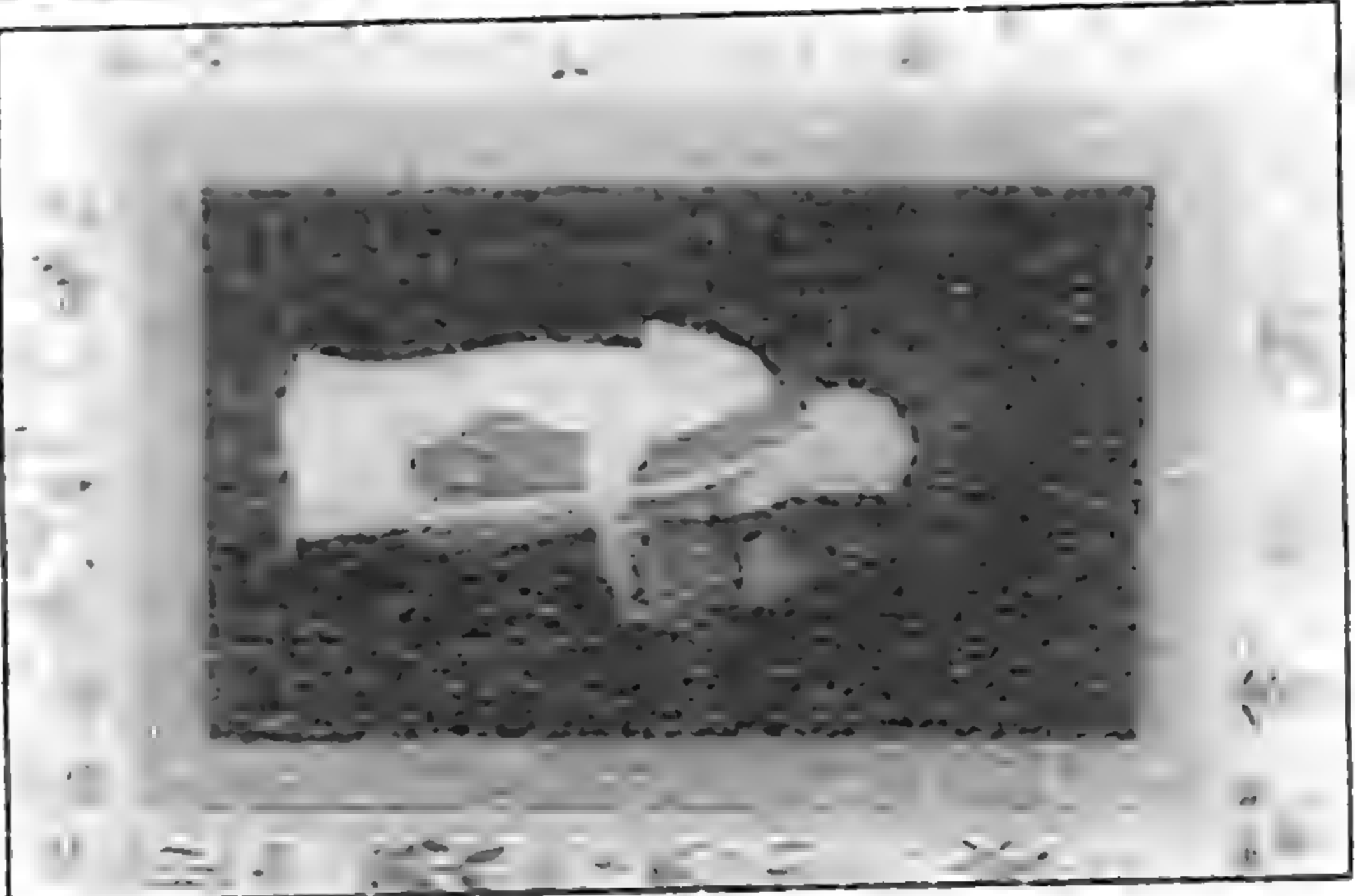
لوحة ٧٤: صورة شخصية لأحد رجال  
الدولة وميرى رستم خان (مكتبة  
شستر بيتي دبلن)



لوحة ٧٥: صورة شاب على ظهر حصان  
(باريس)



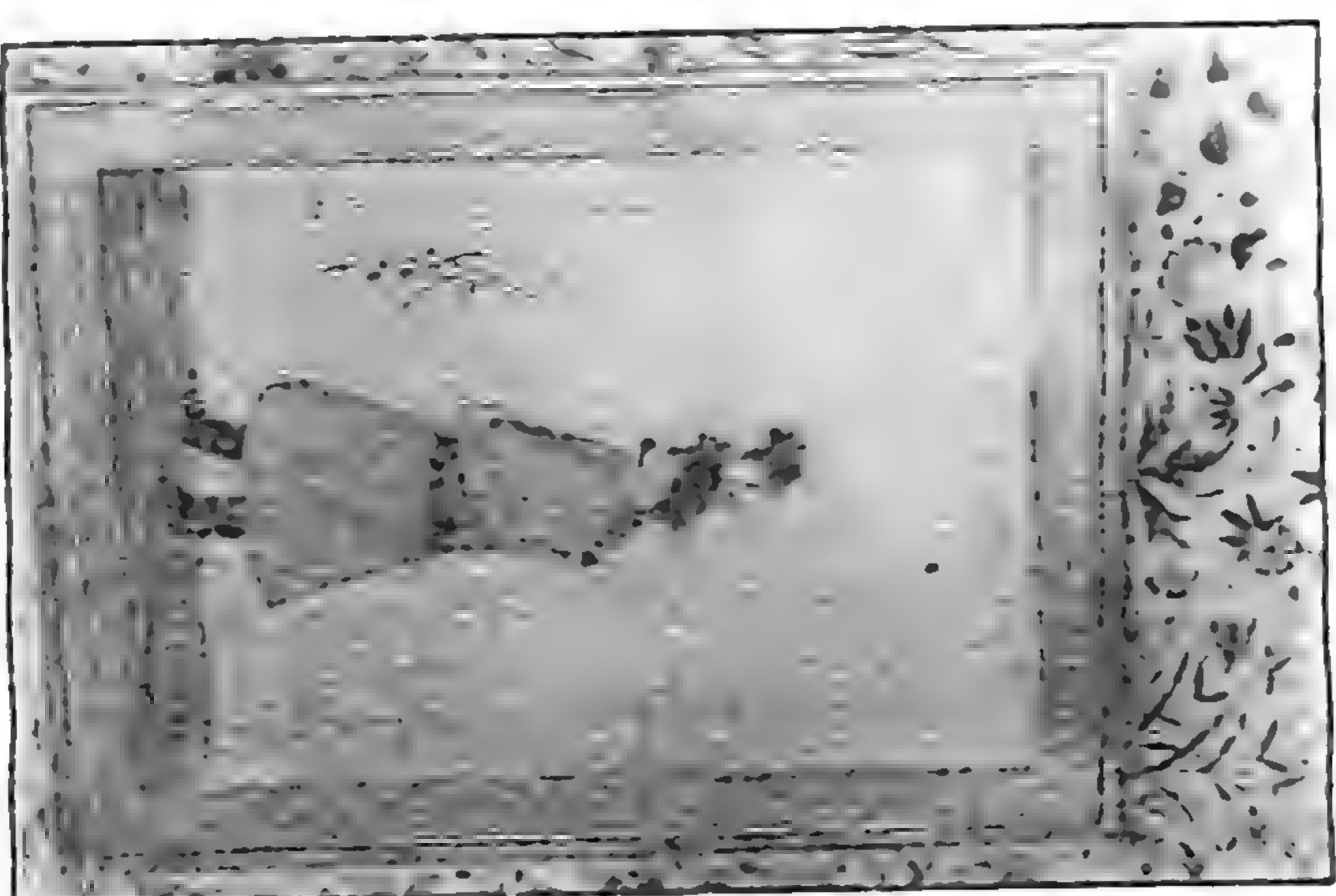
لوحة ٧٦: صورة شخصية لرحل  
ممتطياً حصان (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ٧٩: صورة شخصية لرجل دين  
(مكتبة شستر بيني ديلن)



لوحة ٧٨: صورة شخصية لرجل أوروبي  
(متحف فيكتوريا وألبرت لندن)



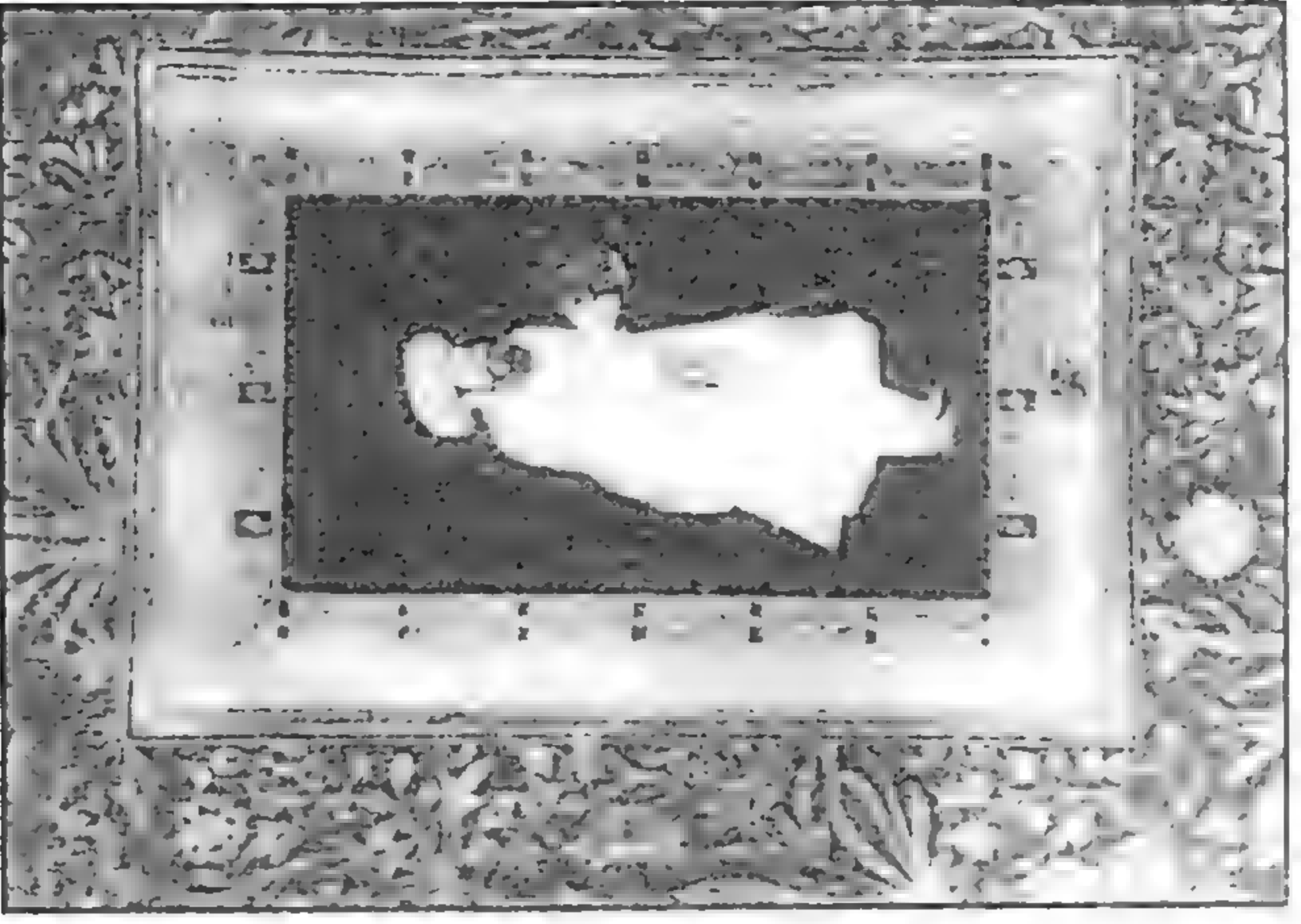
لوحة ٧٧: صورة شخصية لمبعوث  
(متحف فيكتوريا وألبرت لندن)



لوحة ٨٢: رجل يجلس على سجادة  
(المتحف البريطاني بلندن)



لوحة ٨١: صورة شخصية للرويش  
يرعى شيخ دولت (مكتبة شستربيتى  
دبلن)



لوحة ٨٠: صورة شخصية لحمد رضا  
كشميرى (مكتبة شستربيتى دبلن)



لوحة ٨٥: صورة للسultan بارفيز مع  
ناسك واقفين تحت شجرة (مجموعة  
خاصة)

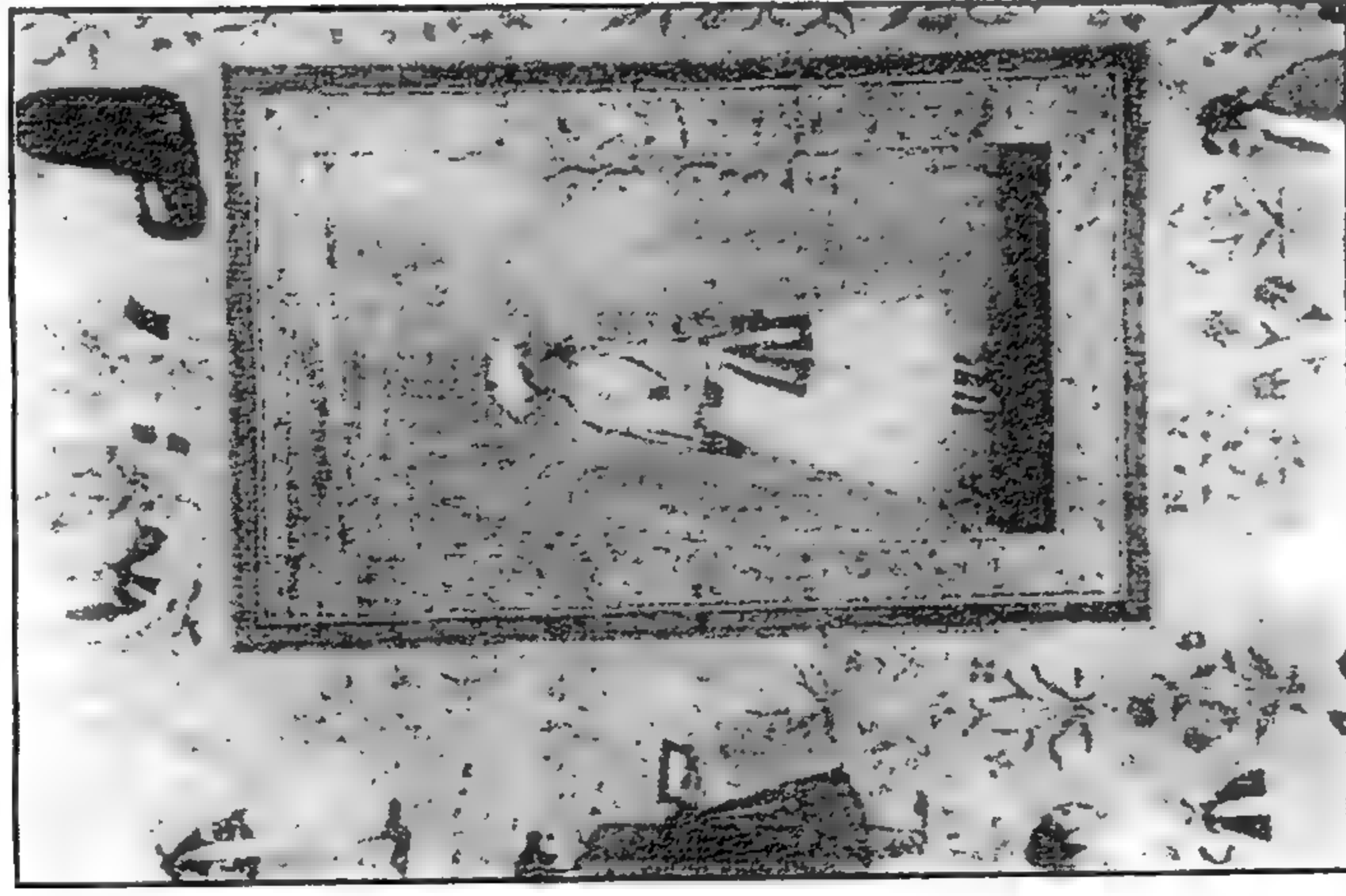


لوحة ٨٤: مجموعة من المتقشفين  
يجلسون أمام النار (متحف الدولة  
ببرلين)



لوحة ٨٣: صورة جماعية لرجال دين في  
حلقة نقاش (مجموعة خاصة بباريس)





لوحة ٨٧: صورة شخصية لحمد فقير  
الله خان (مجموعة بارون روتشيلد  
بباريس)



لوحة ٨٦: صورة شخصية لعناية خان  
وهو علي فراش الموت (متحف الفن  
بوسطن)



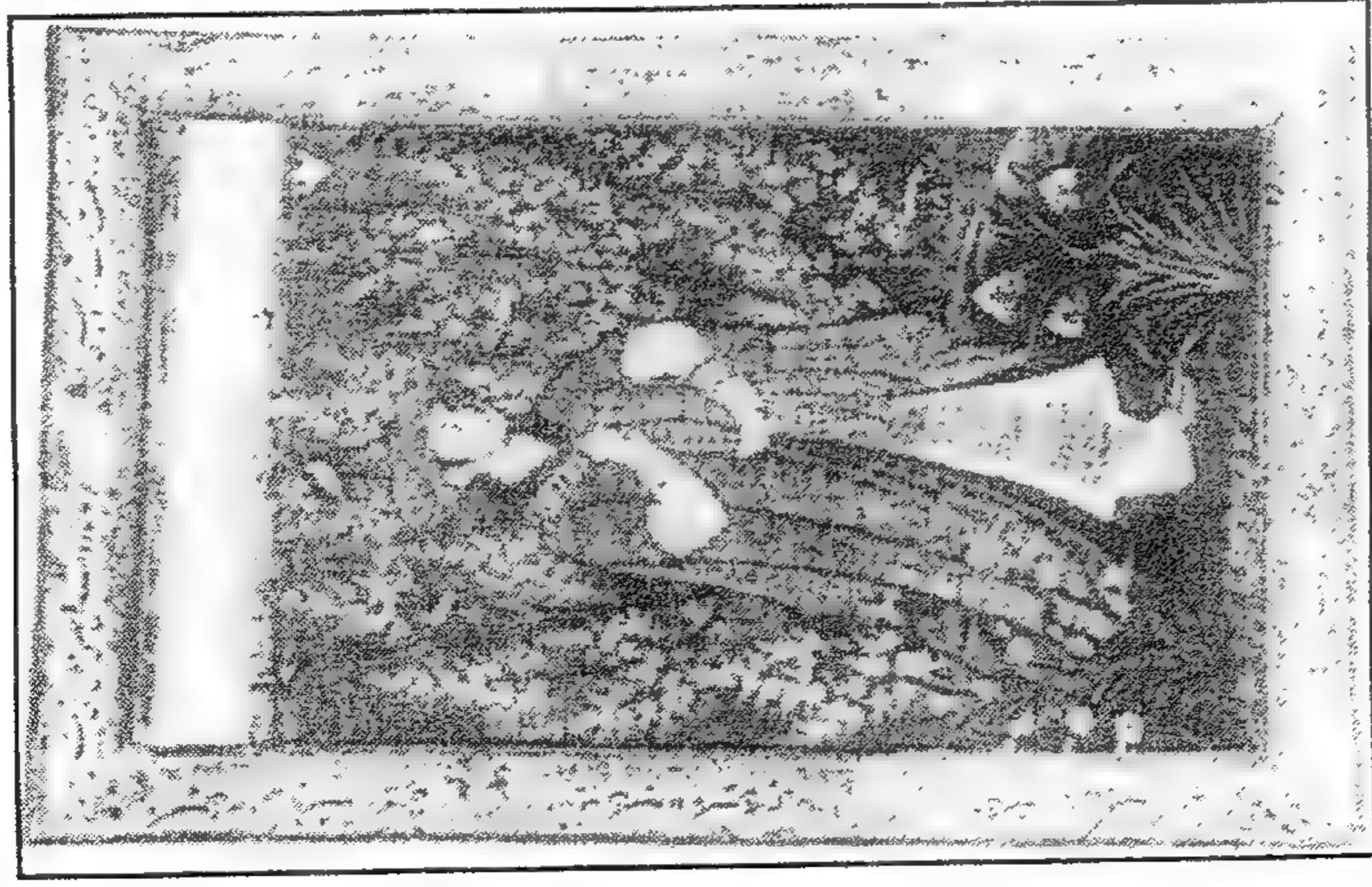


لوحة ٨٩: صورة لخطاط علي هامش  
تضم ستة فنانين (مجموعة خاصة)

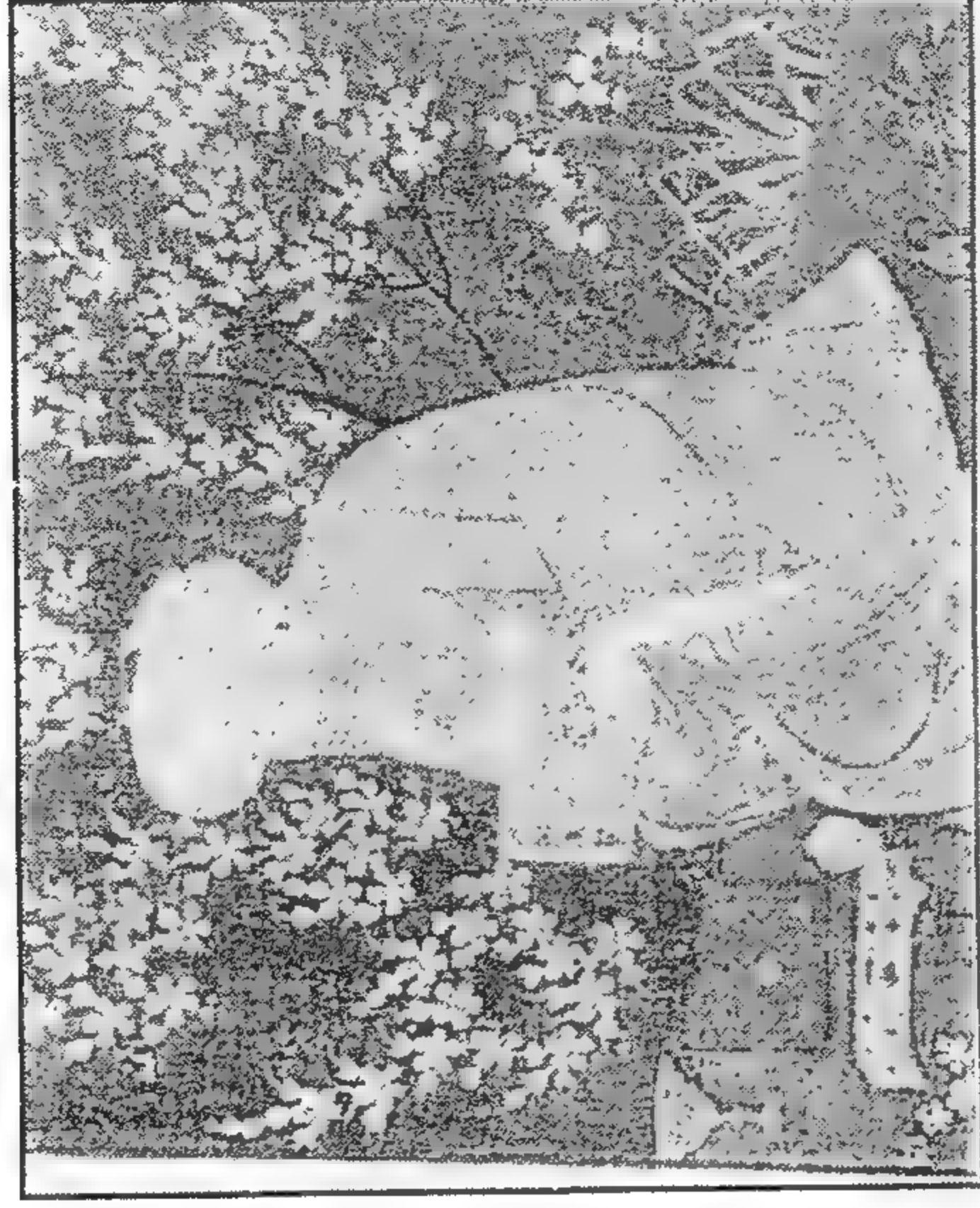


لوحة ٨٨: صورة لرجل يجلس مرفوعاً  
يدون بالقلم في دفتر (مجموعة خاصة  
- روتشيلد باريس)

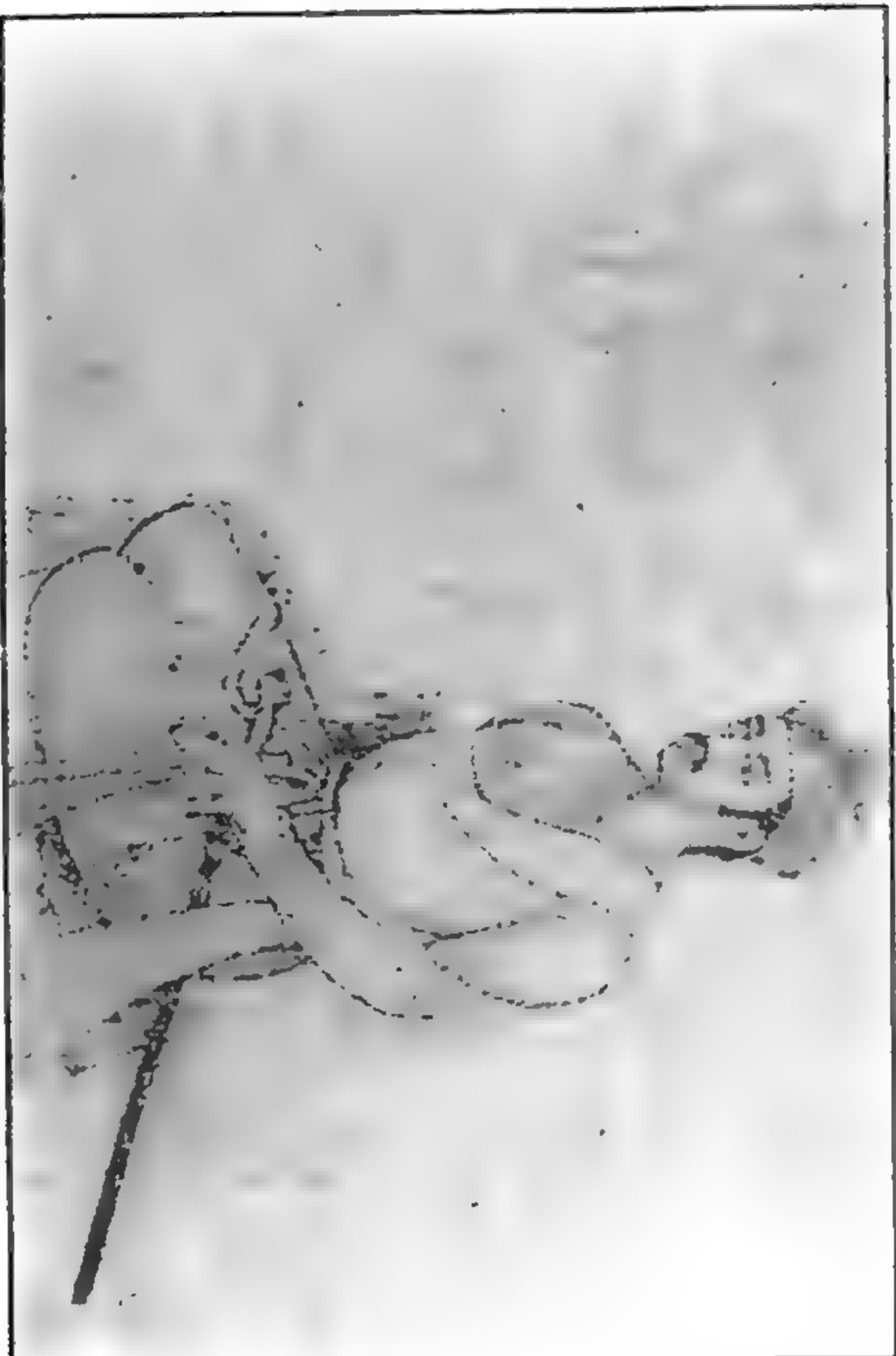




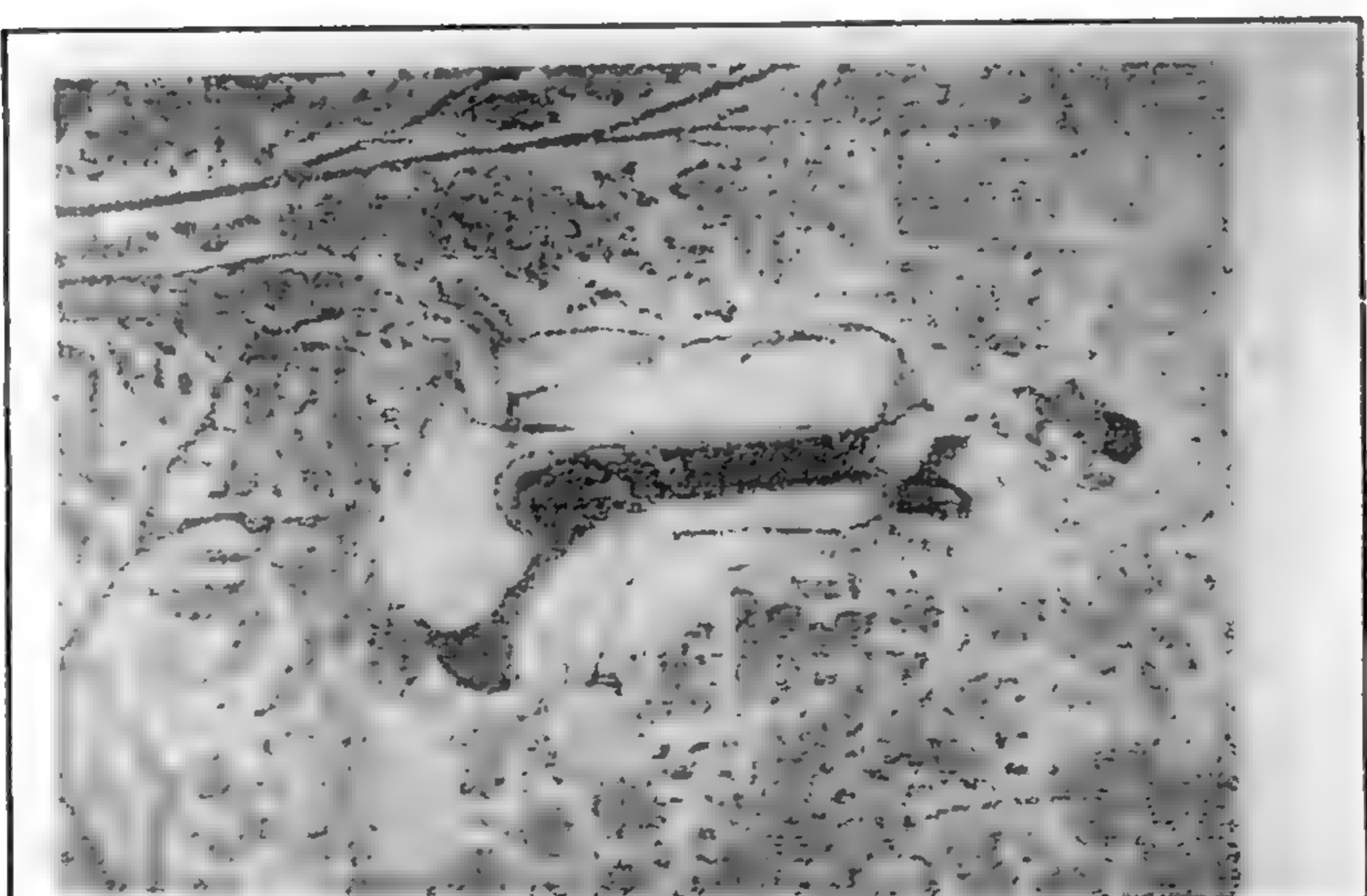
لوحة ٩١: صبي في حديقة (مكتبة  
شستر بيتي - دبلن)



لوحة ٩٠: صورة شخصية لشاعر أو  
كاتب جالس في حديقة (متحف الفنون  
بوسطن)

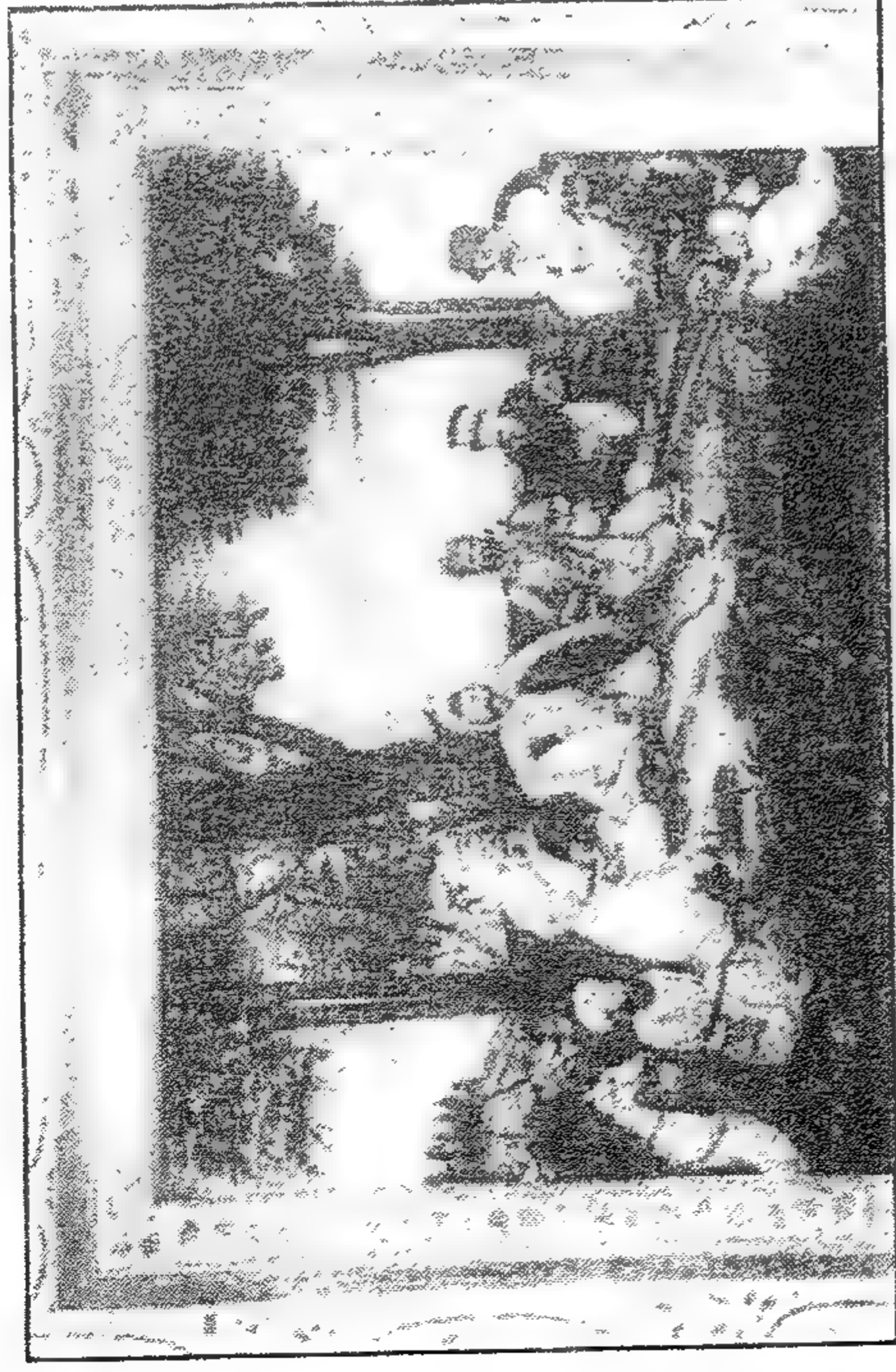


لوحة ٩٣: صورة لرجل مأخوذة من  
ألبوم جهانجير (مجموعة خاصة)

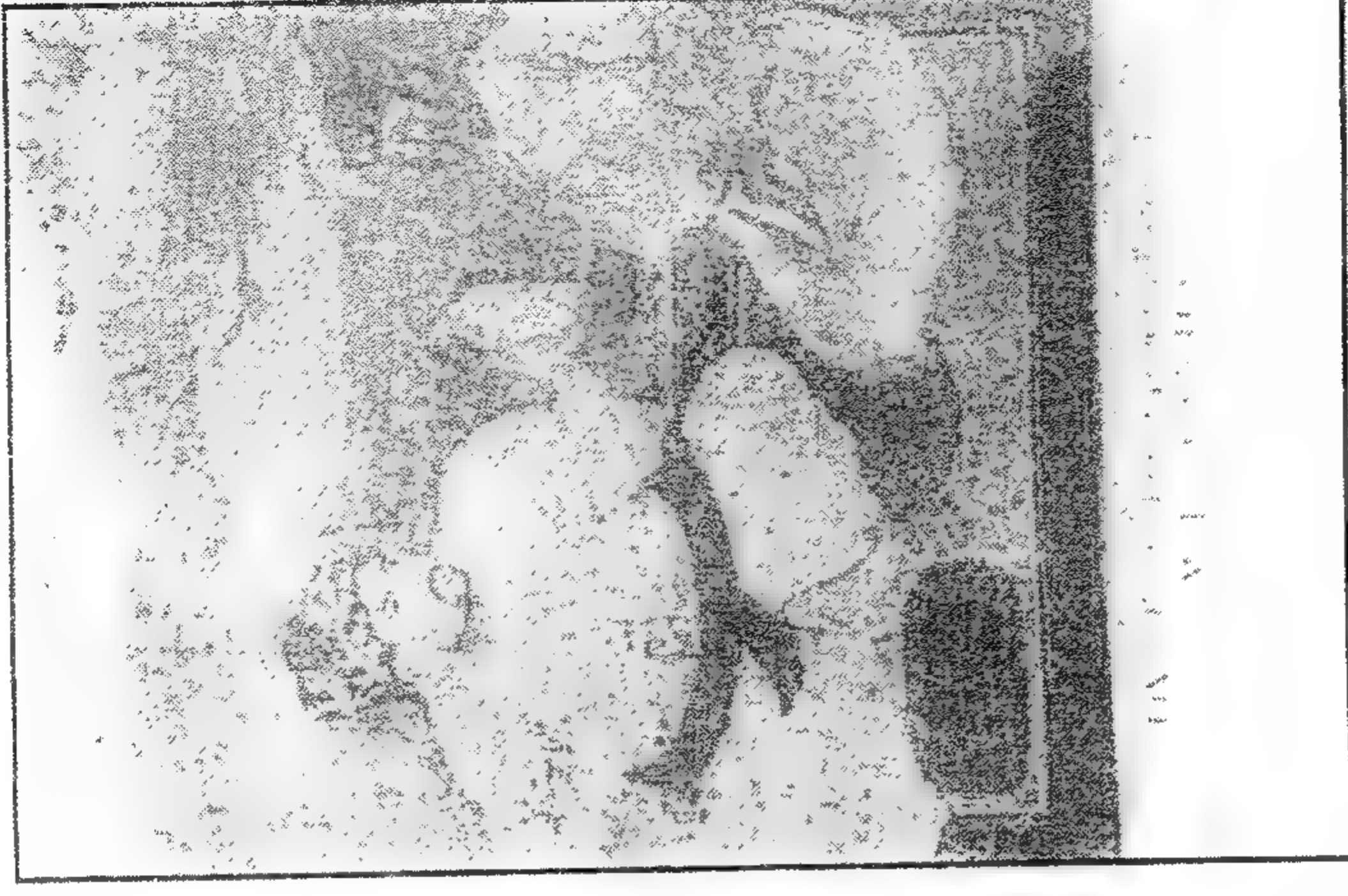


لوحة ٩٢: صورة شخصية لرجل دين  
على ركبته في منظر طبيعي (مجموعة  
خاصة - بوباست)





لوحة ٩٥ : صورة من ألبوم جهانجير  
(مكتبة شستربيتي - دبلن)



لوحة ٩٤ : صورة ثنائية تجمع بين  
رجلين أحدهما ماسكا باز (مجموعة  
خاصة)



لوحة ٩٨: صورة للأمير بارفيتز في الحديقة  
مع رفاقه (مكتبة شستر بيتي - دبلن)

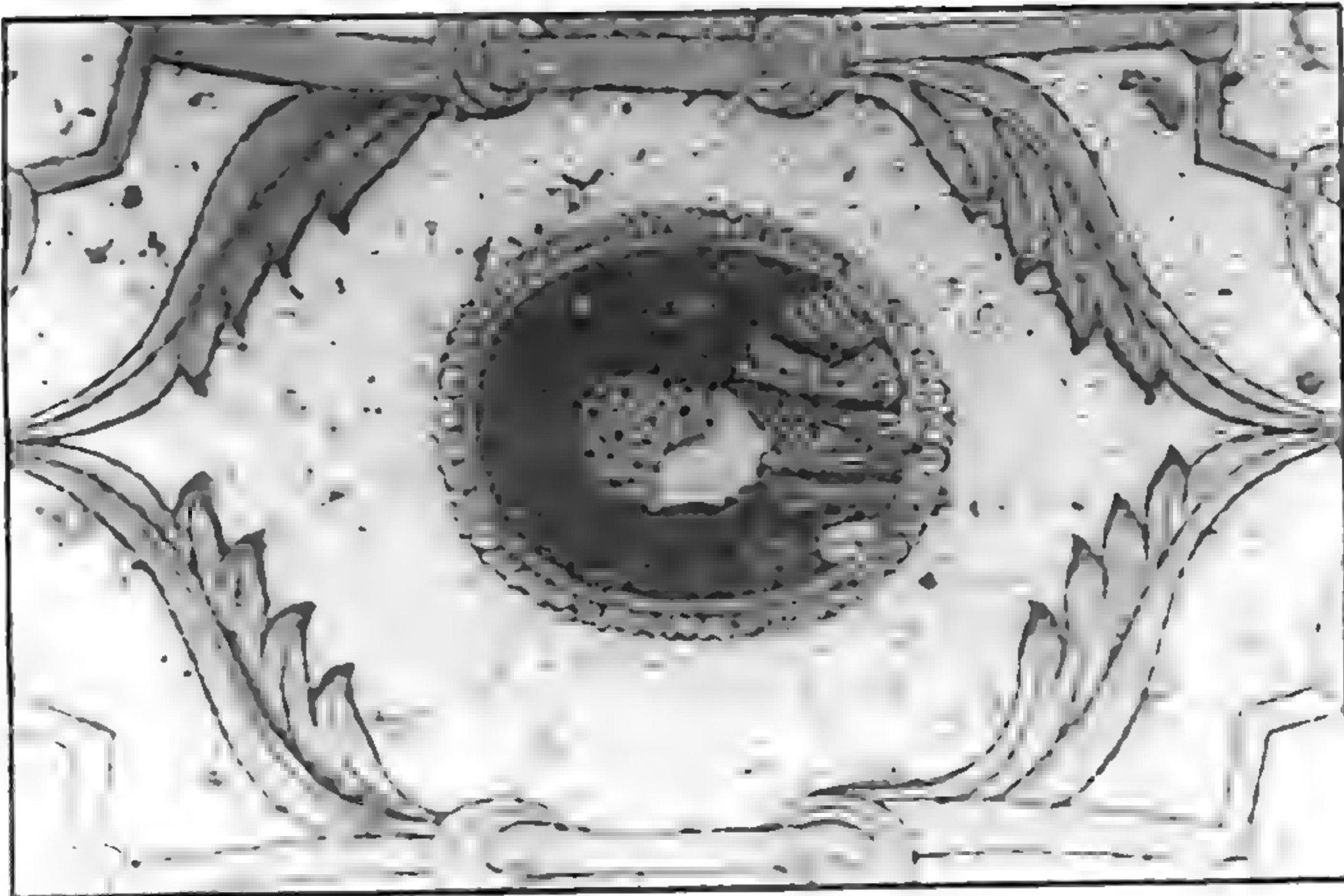


لوحة ٩٧: صورة جماعية للمغني المشهور  
ميان تاسن مع فرقته (مكتبة Rampor)

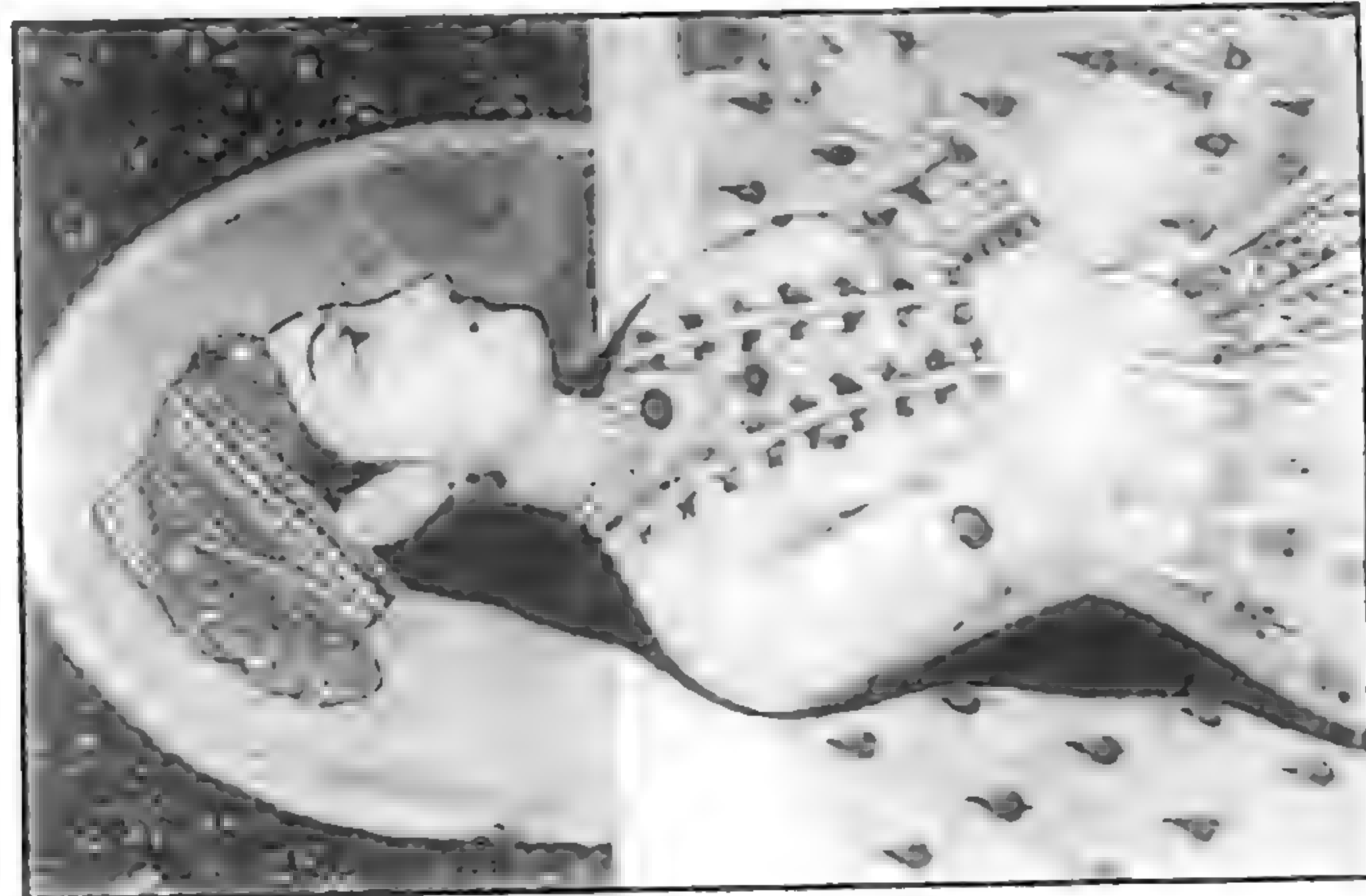


لوحة ٩٦: صورة لجموعة من الأتباع  
بلسامرون (مكتبة شستر بيتي - دبلن)





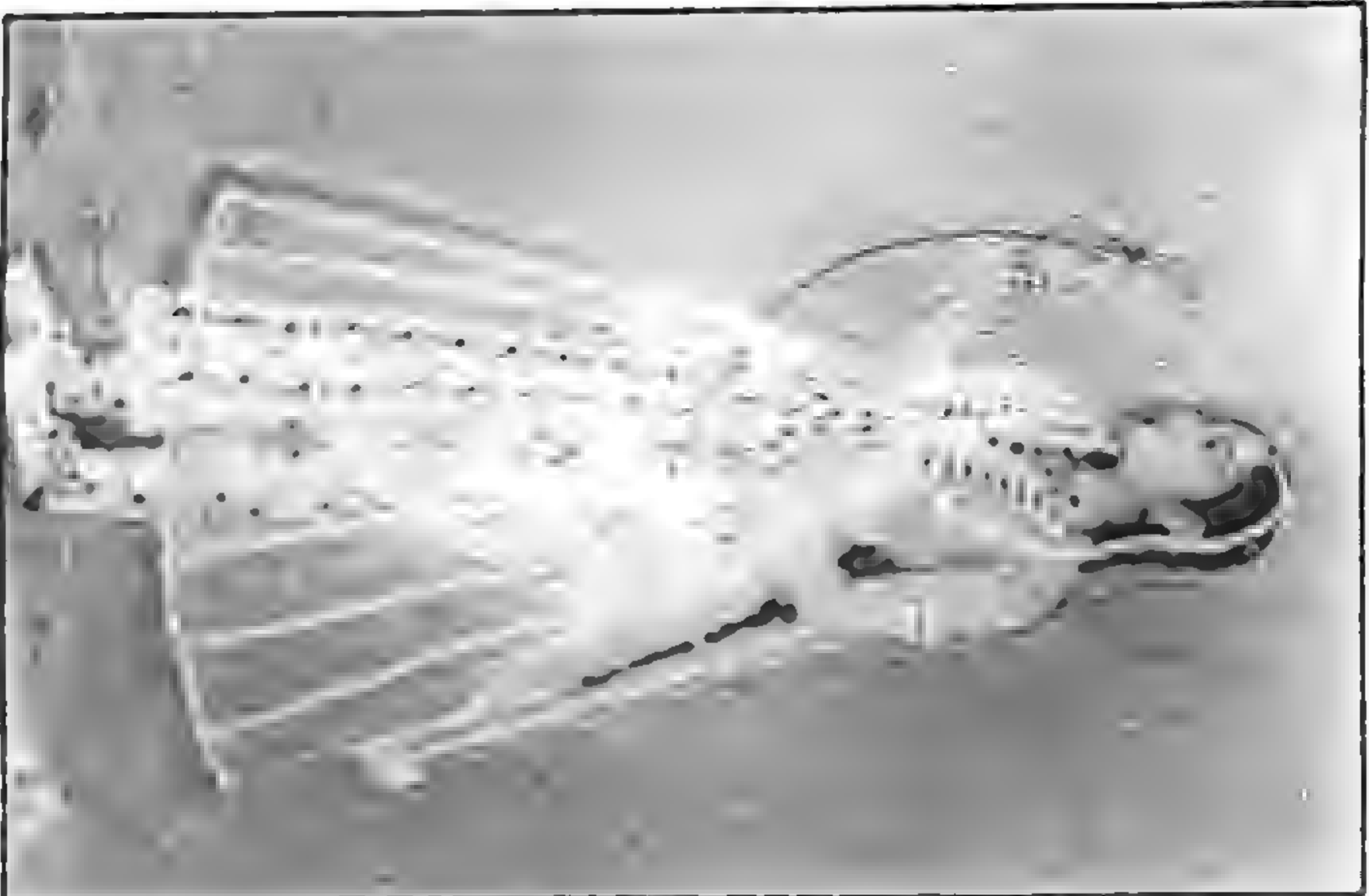
لوحة ٩٩ : صورة نصفية لفتاة داخل  
إطار بيضاوى (مجموعة خاصة)



لوحة ١٠٠ : صورة شخصية لأحدى  
أميرات القصر ويقال إنها نور جيهان  
(مجموعة خاصة)



لوحة ١٠١ : صورة سيدة نبيلة  
(مجموعة خاصة)



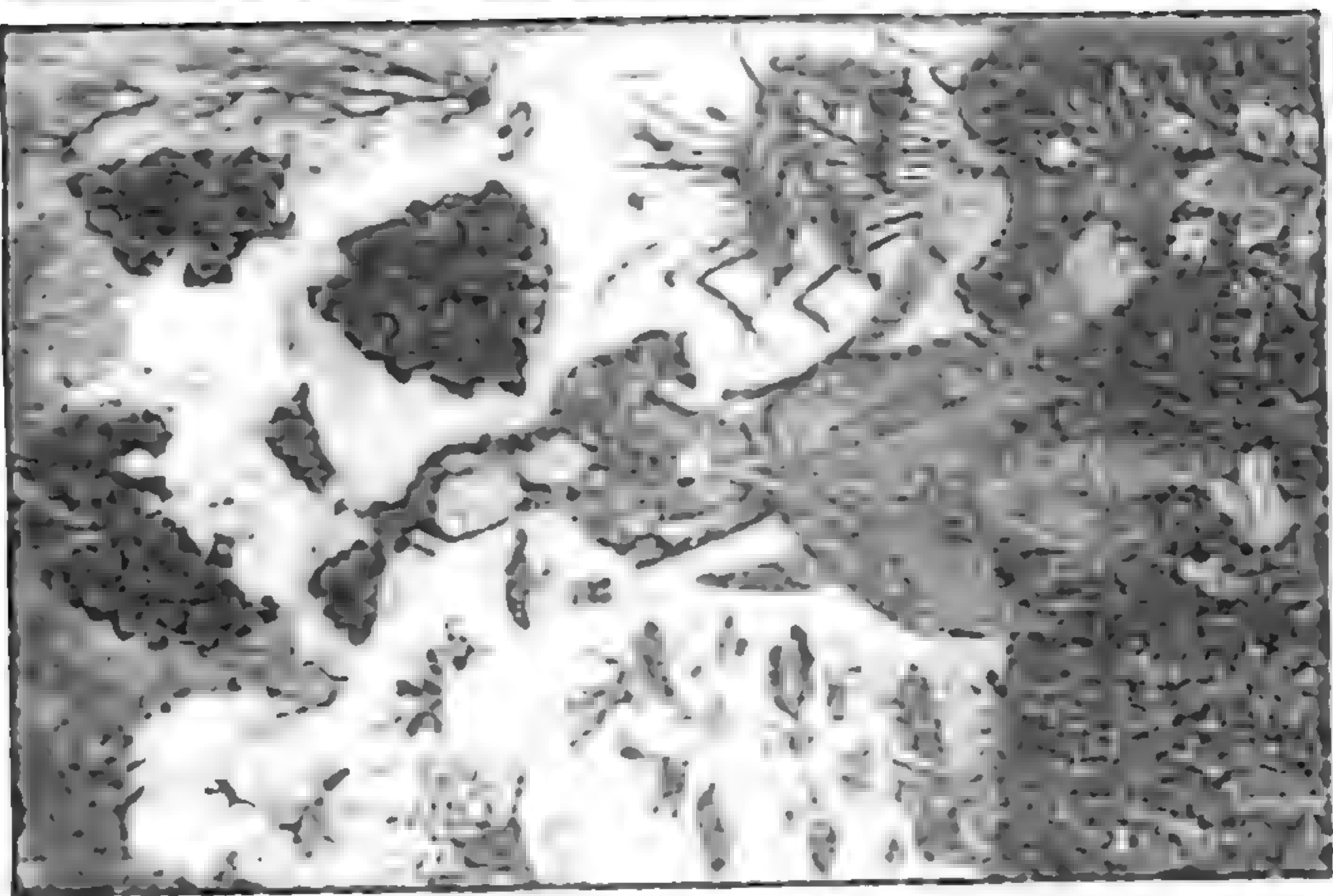
لوحة ١٠٤ : صورة سيدة واقفة تمسك  
بيدها وردة (مجموعة خاصة)



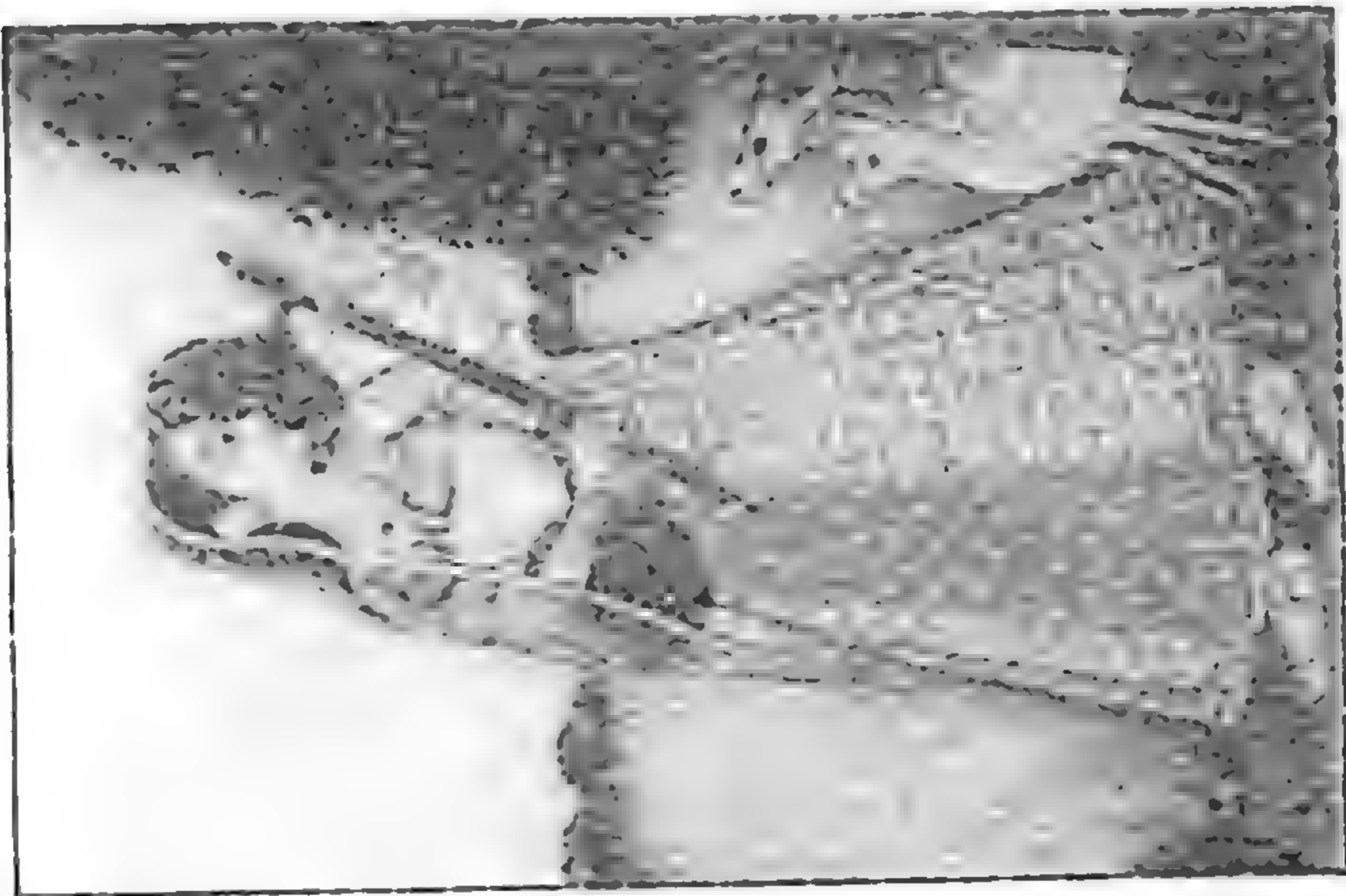
لوحة ١٠٣ : صورة شخصية لسيدة  
واقفة وراء سور شرفة (المتحف الهندى  
كندا)



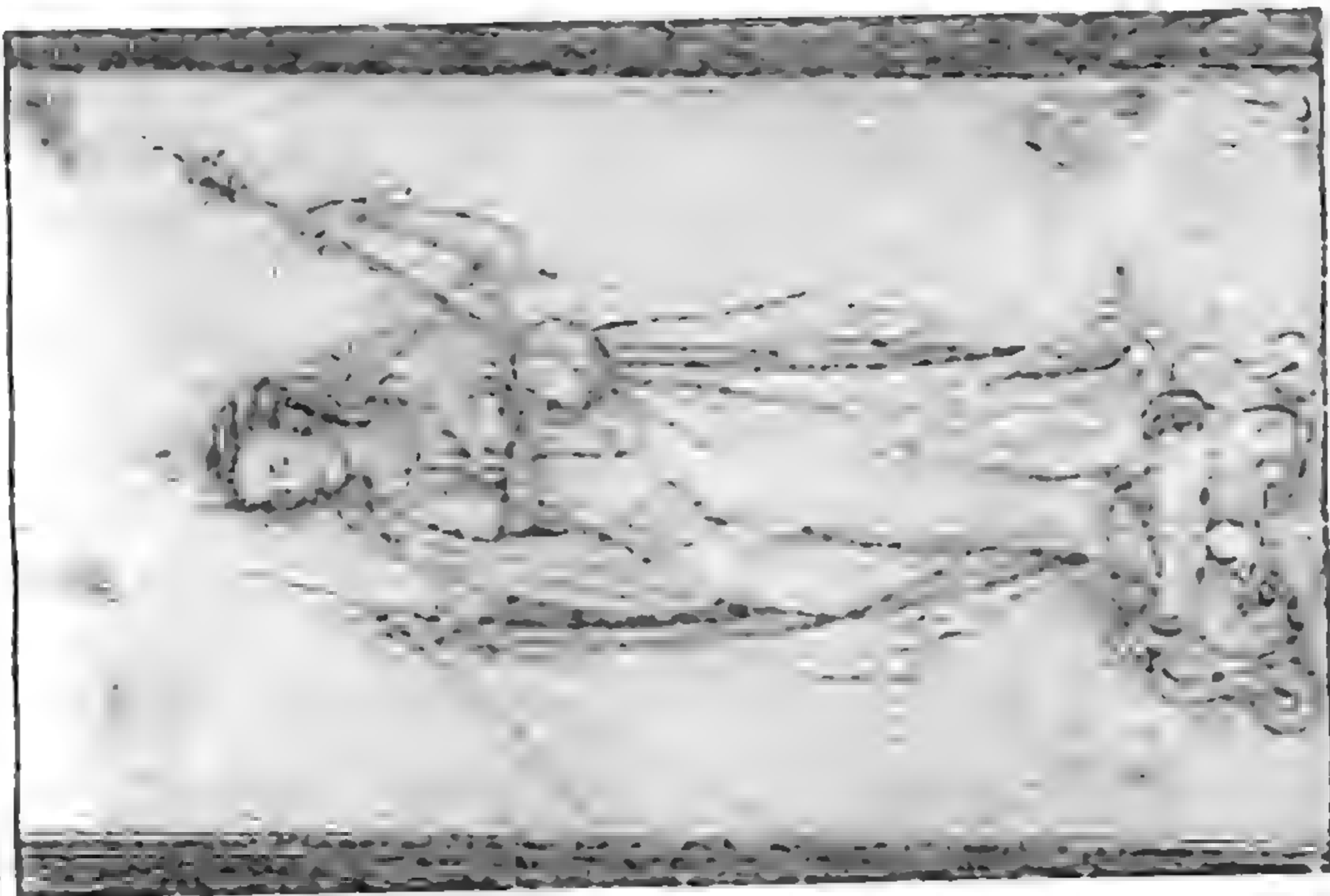
لوحة ١٠٢ : صورة لسيدة جالسة  
(مجموعة خاصة)



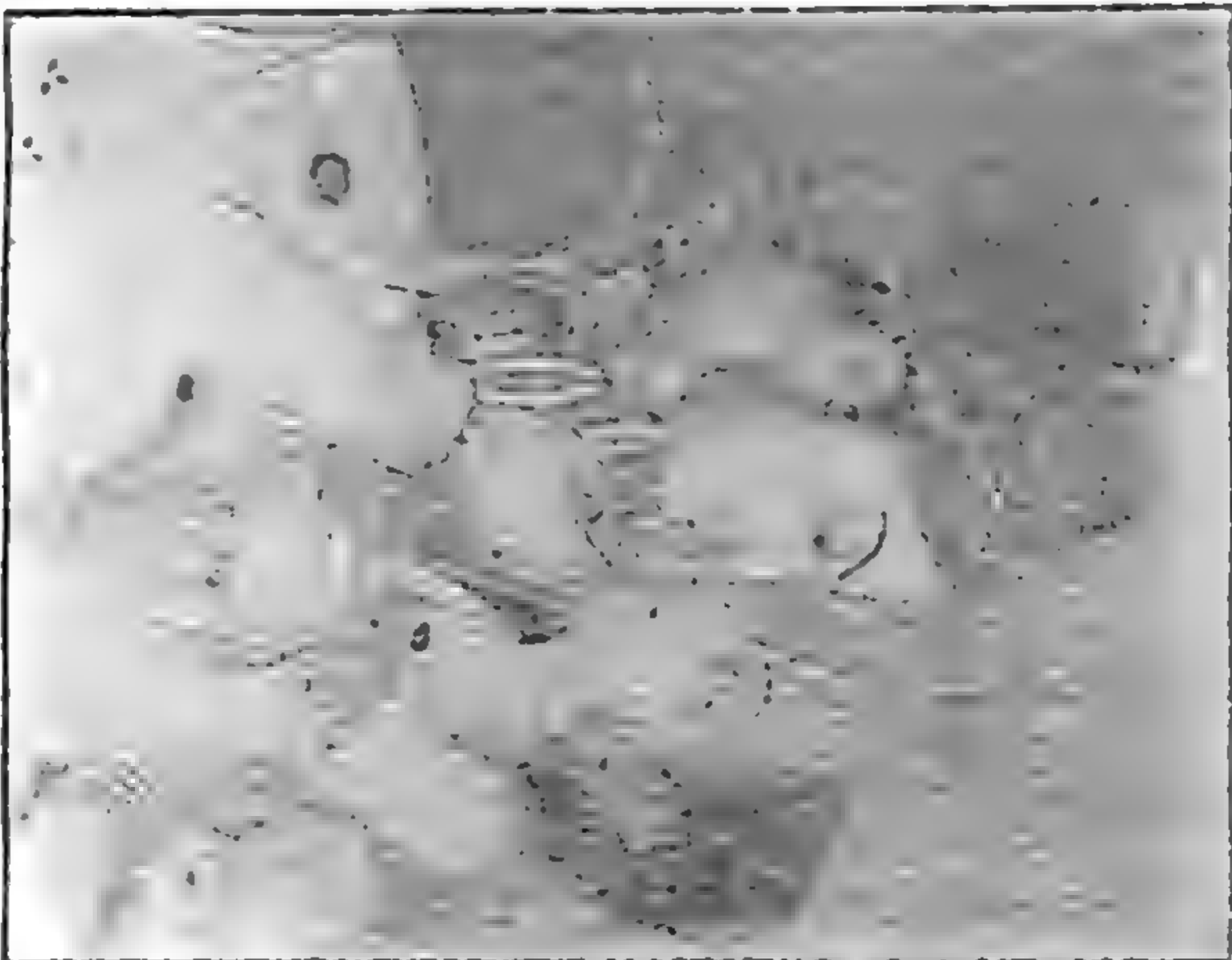
لوحة ١٠٥ : صورة لسيدة تطعم طائرًا  
تمسكه بيدها اليمنى (مكتبة  
شستر بيتي - ديلن)



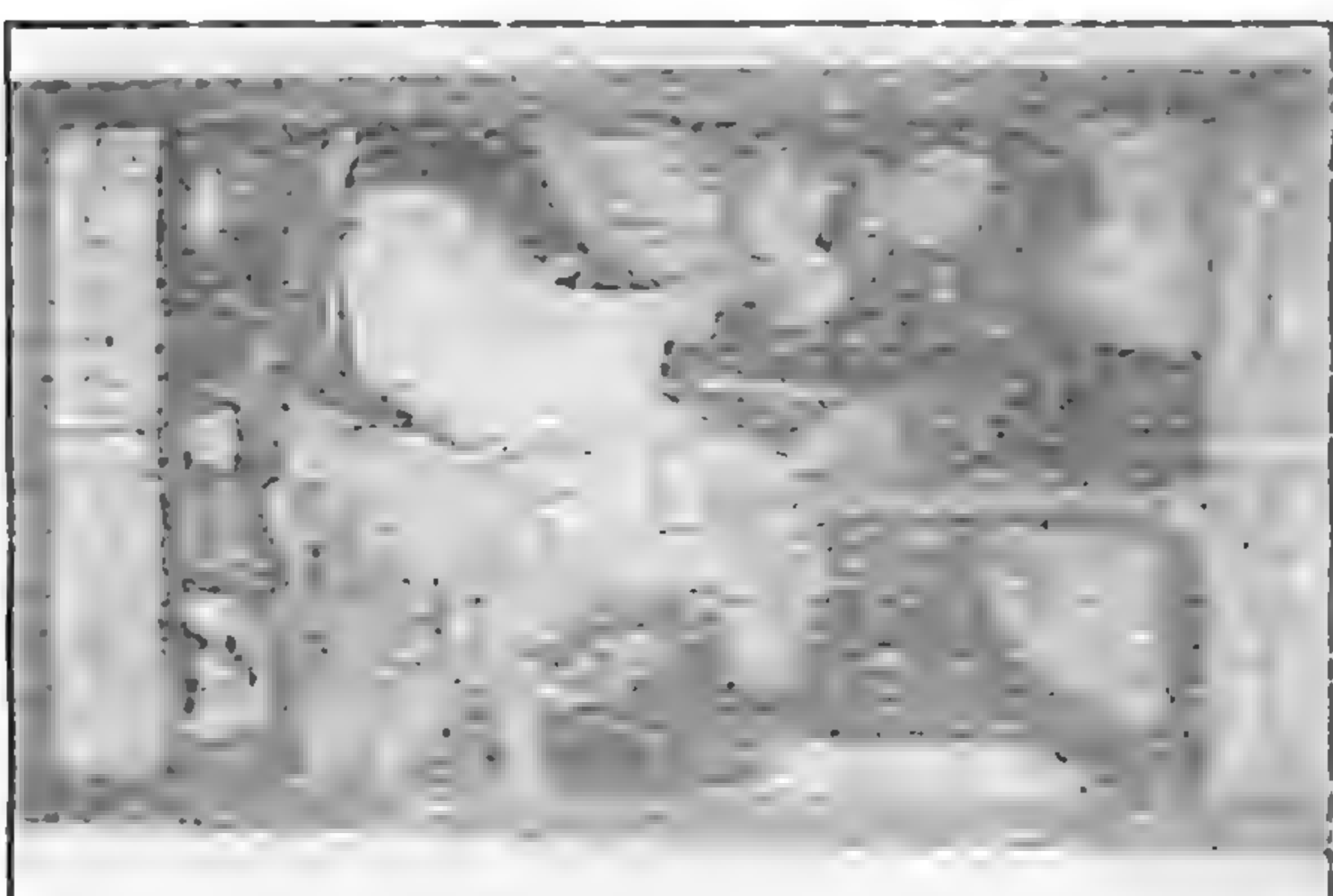
لوحة ١٠٦ : صورة لسيدة واقفة في  
منظر طبيعي (متحف الدولة ببرلين)



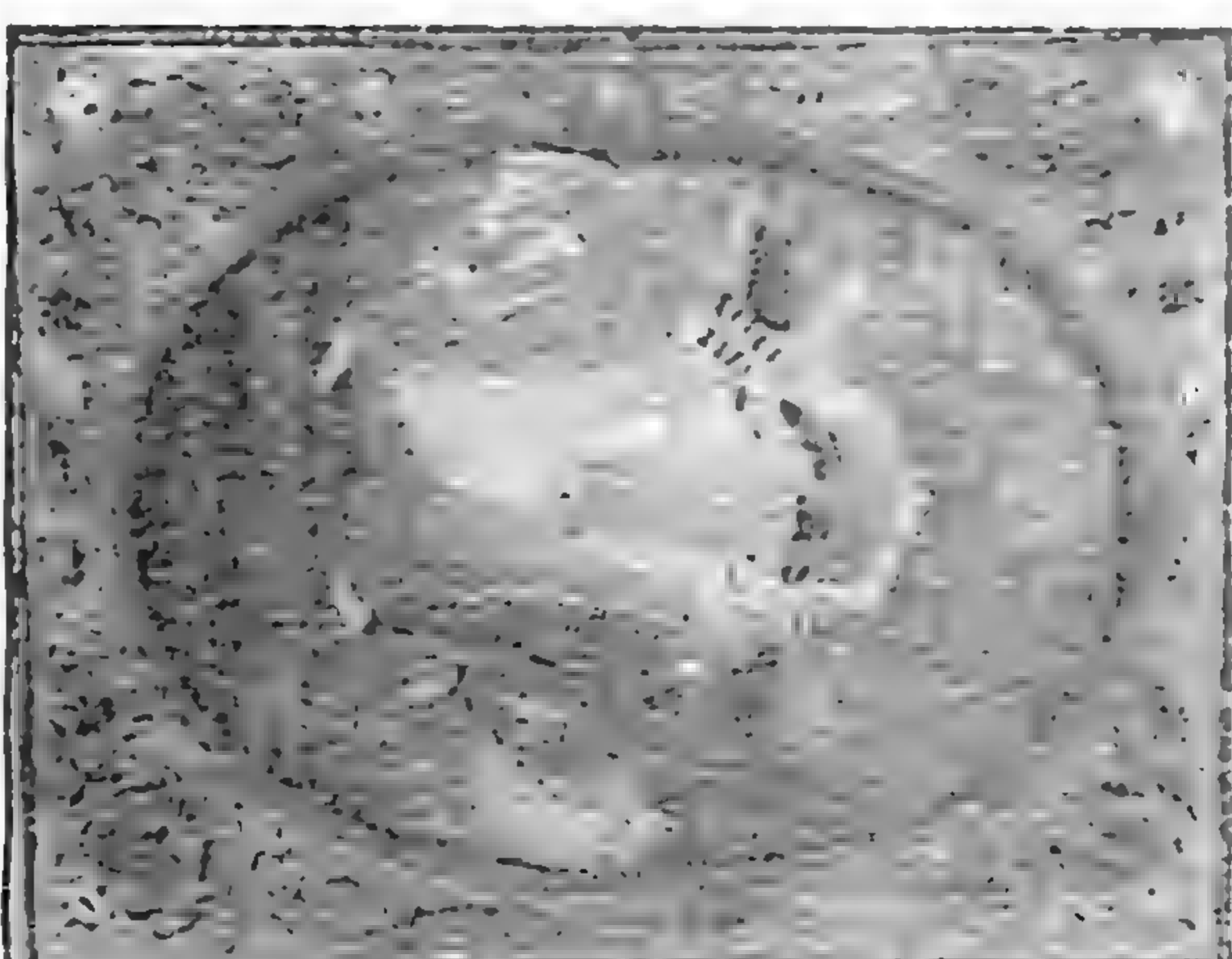
لوحة ١٠٧ : صورة شخصية رمزية  
لسيدة تمسك آلة موسيقية (باريس)



لوحة ١١٠ : صورة ثنائية نصفية لرجل  
وسيدة (متحف الدولة ببرلين)

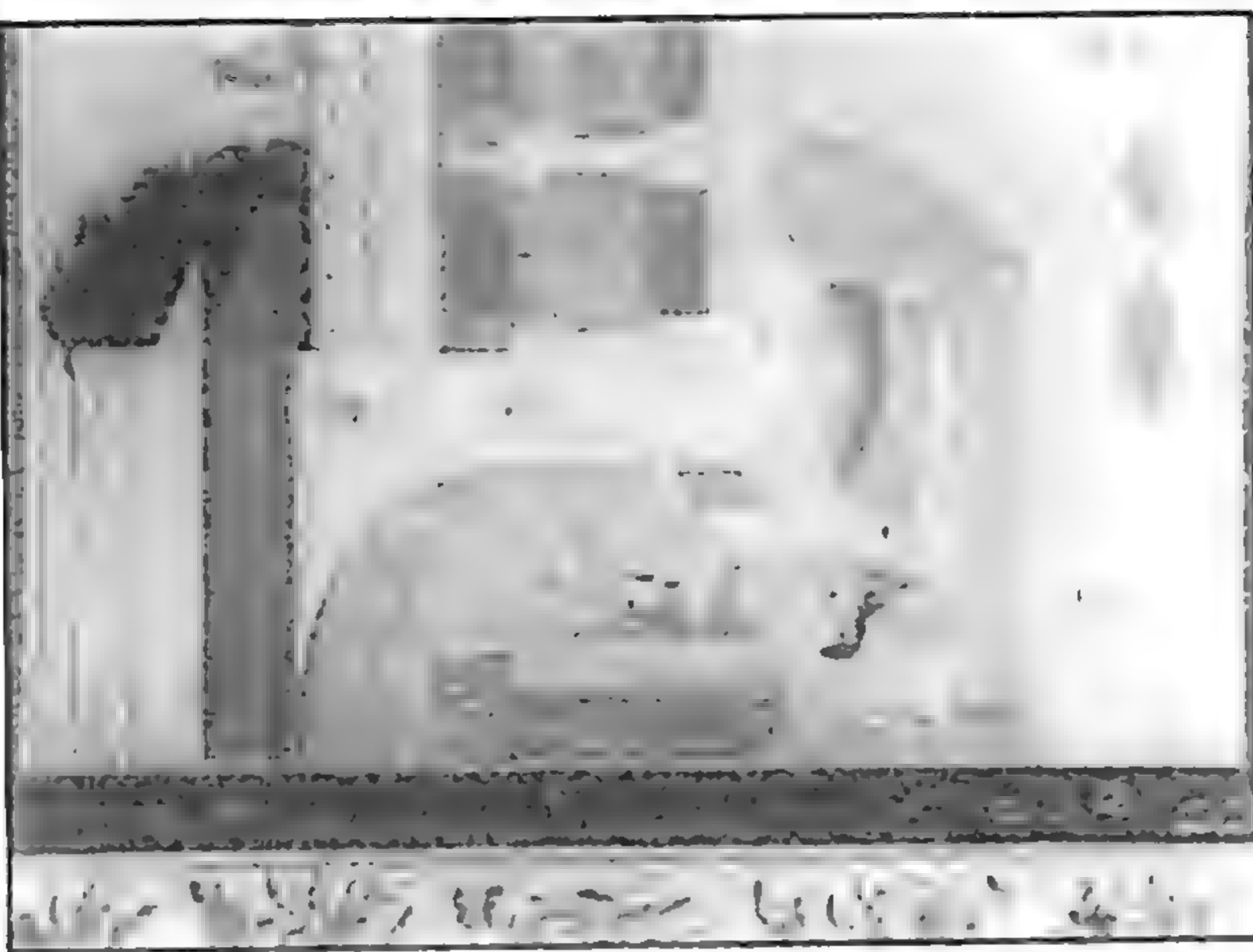


لوحة ١٠٩ : صورة منقولة من  
تصميم مسيحي لريم وابنها عيسى  
(مجموعة خاصة - برلين)

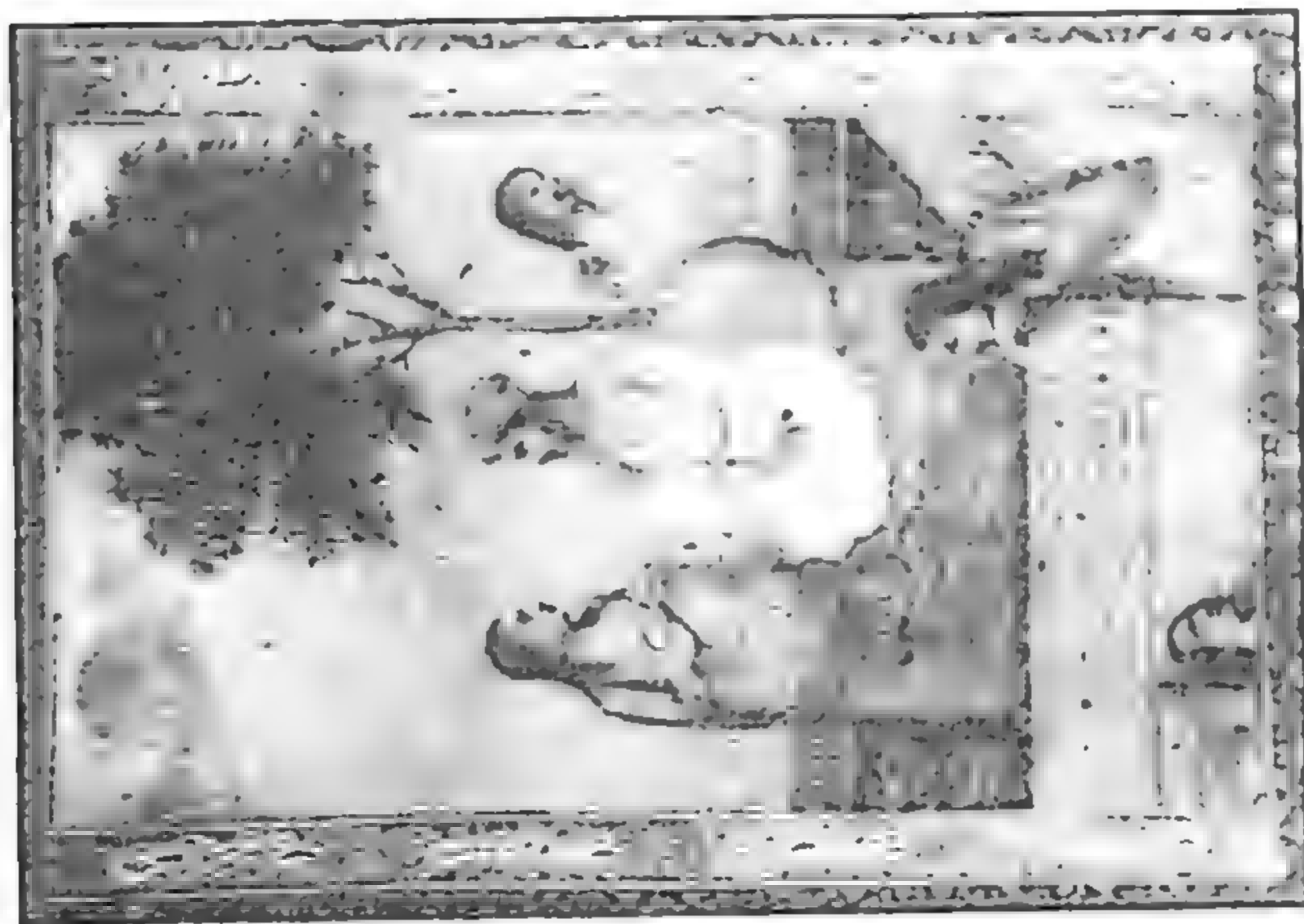


لوحة ١٠٨ : صورة لسيدتين توديان  
حركة واقصة (المتحف الهندي)

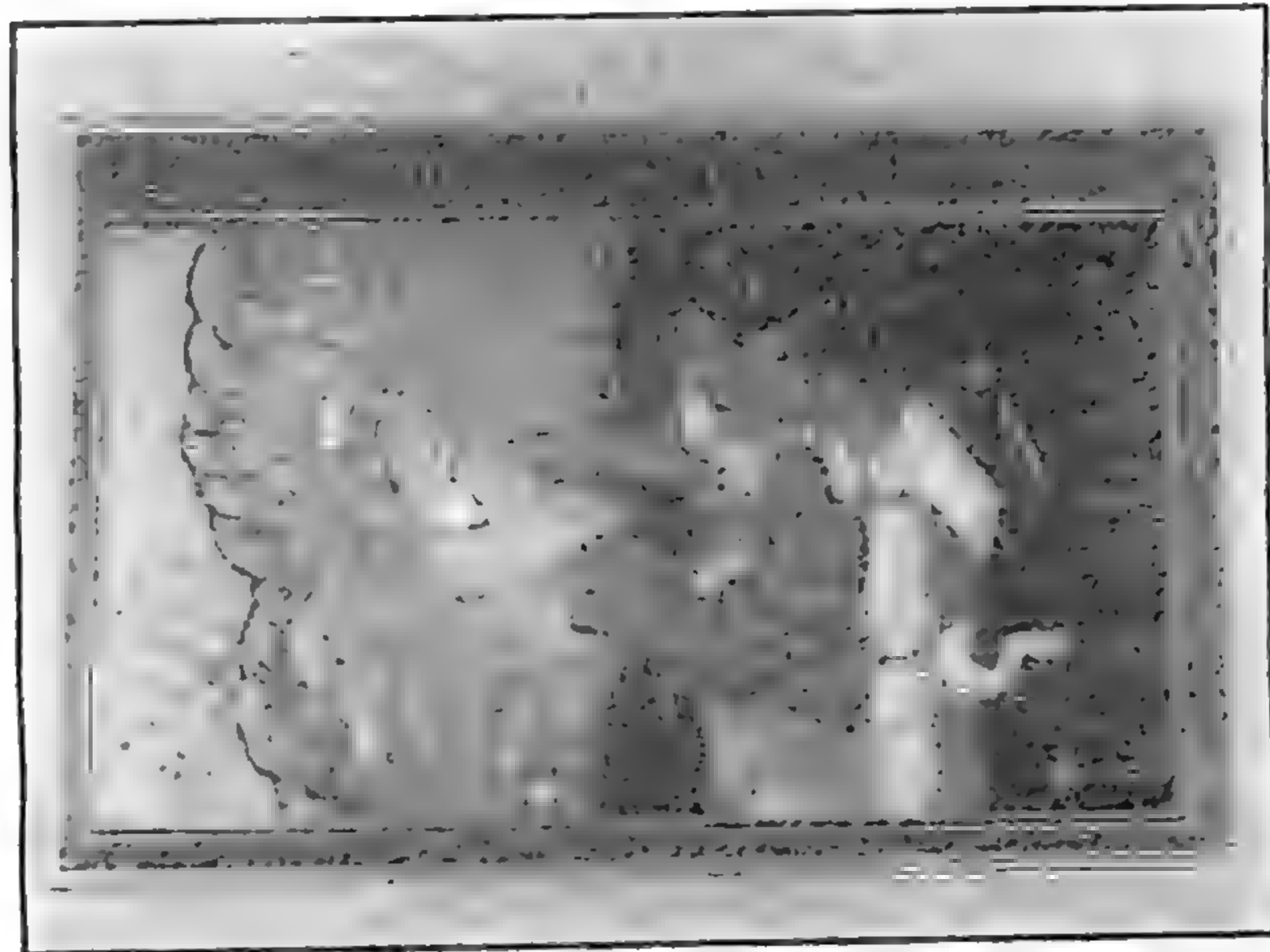




لوحة ١١١: صورة ثنائية نصفية لرجل  
وسيدة (متحف الدولة ببرلين)



لوحة ١١٢: صورة للأمير بارفين جالساً  
مع زوجته في حديقة القصر (مكتبة  
شستر بيتي دبلن)



لوحة ١١٣: صورة شخصية لكاتب  
شاب عليها توقيع مير سيد علي (متحف  
الفن لوس أنجلوس)

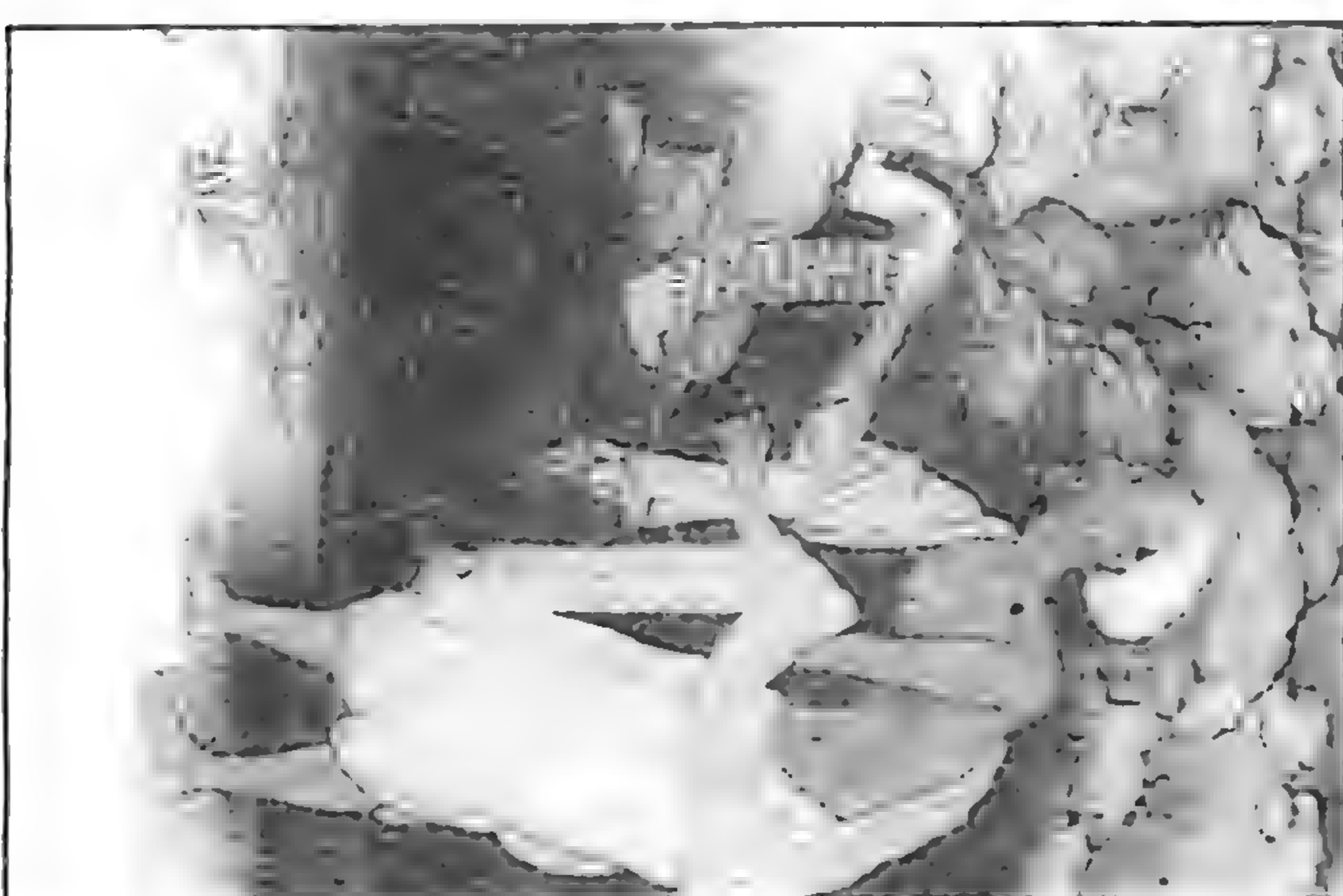




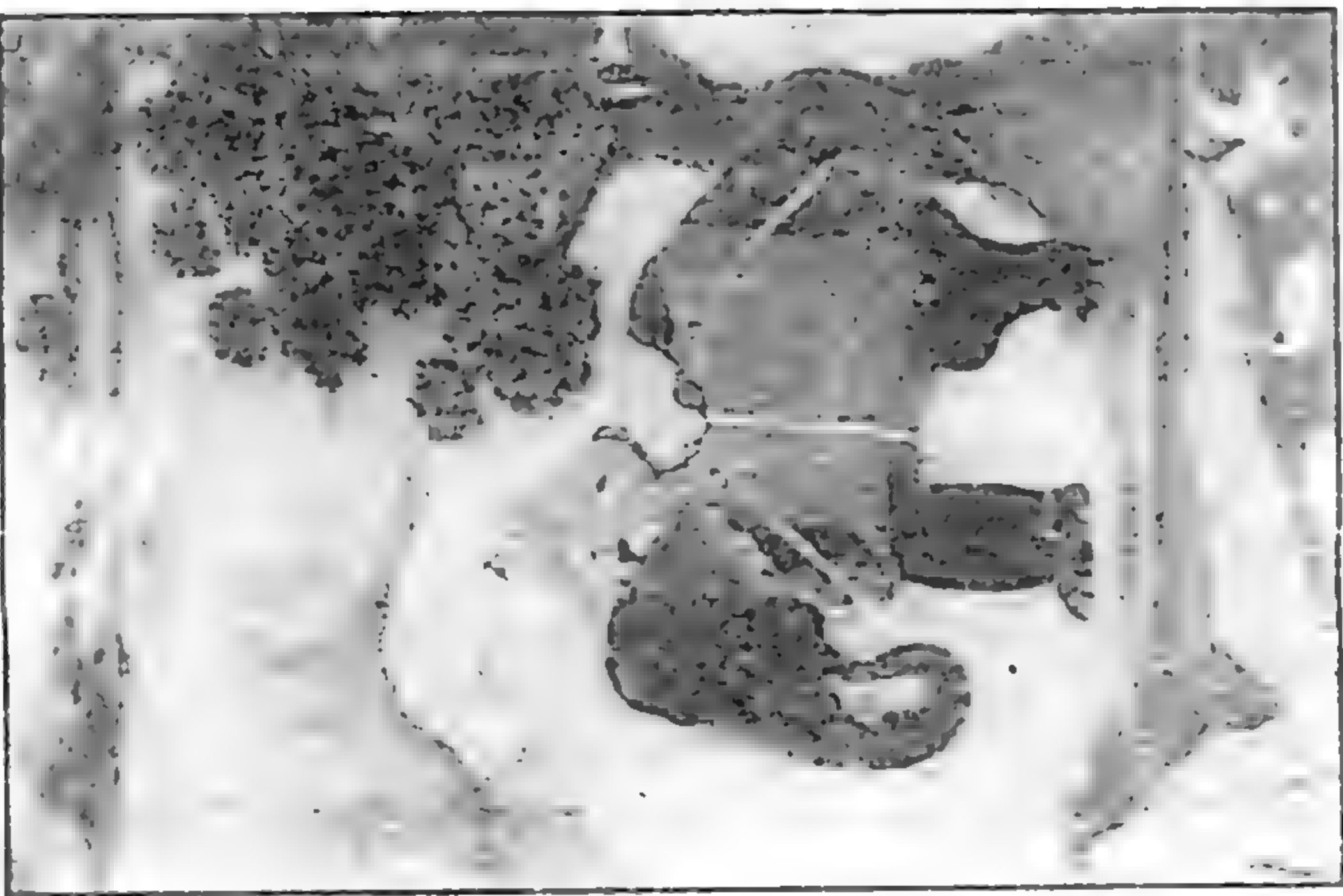
لوحة ١١٦: الأمير بطور أكبر يحتفل  
بمولد الأمير سليم من توقيع  
كيسو داس (فيكتوريا وألبرت)



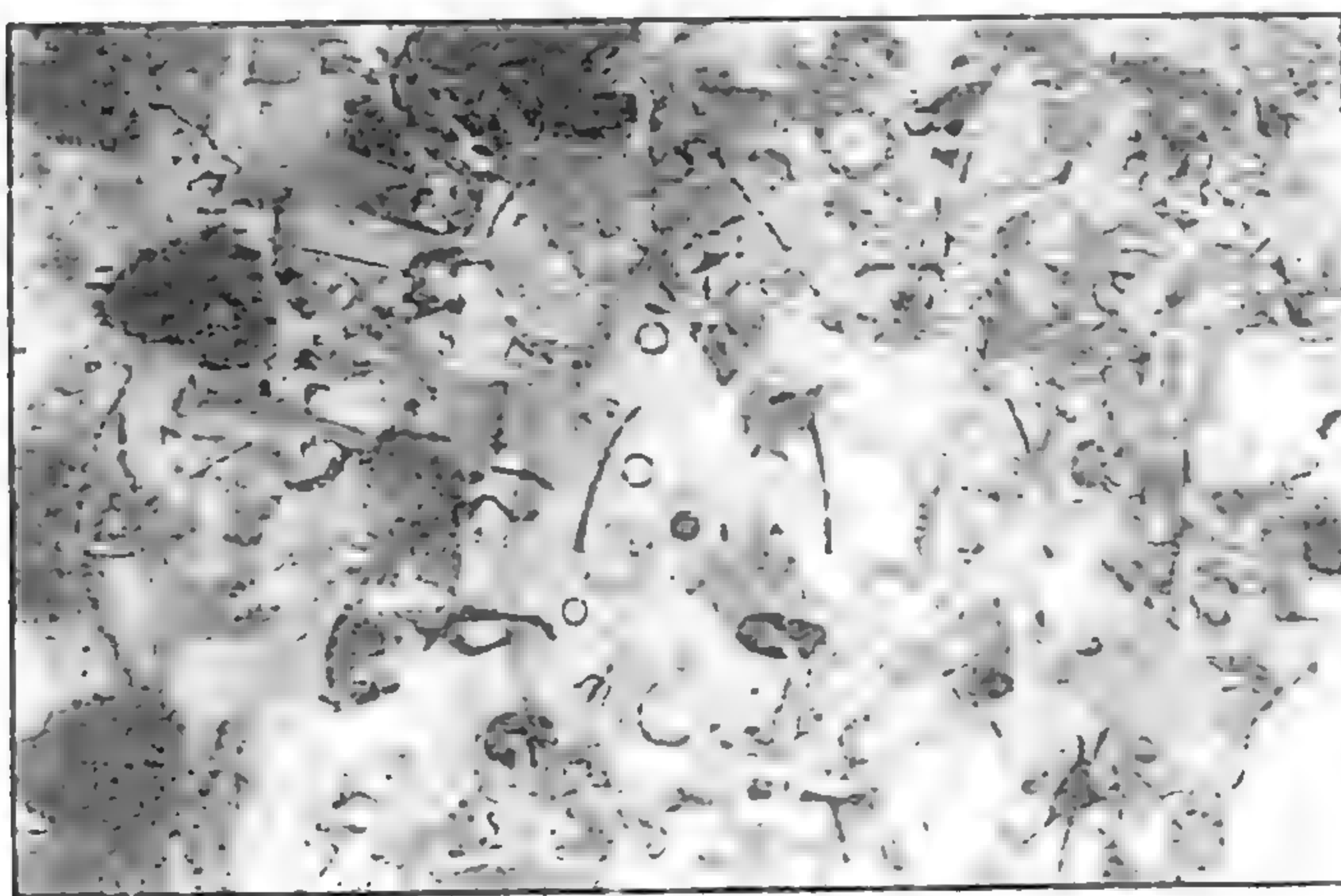
لوحة ١١٥: القديس (Saint Jerome)  
صورة بتوقيع المصور كيسو داس  
(باريس)



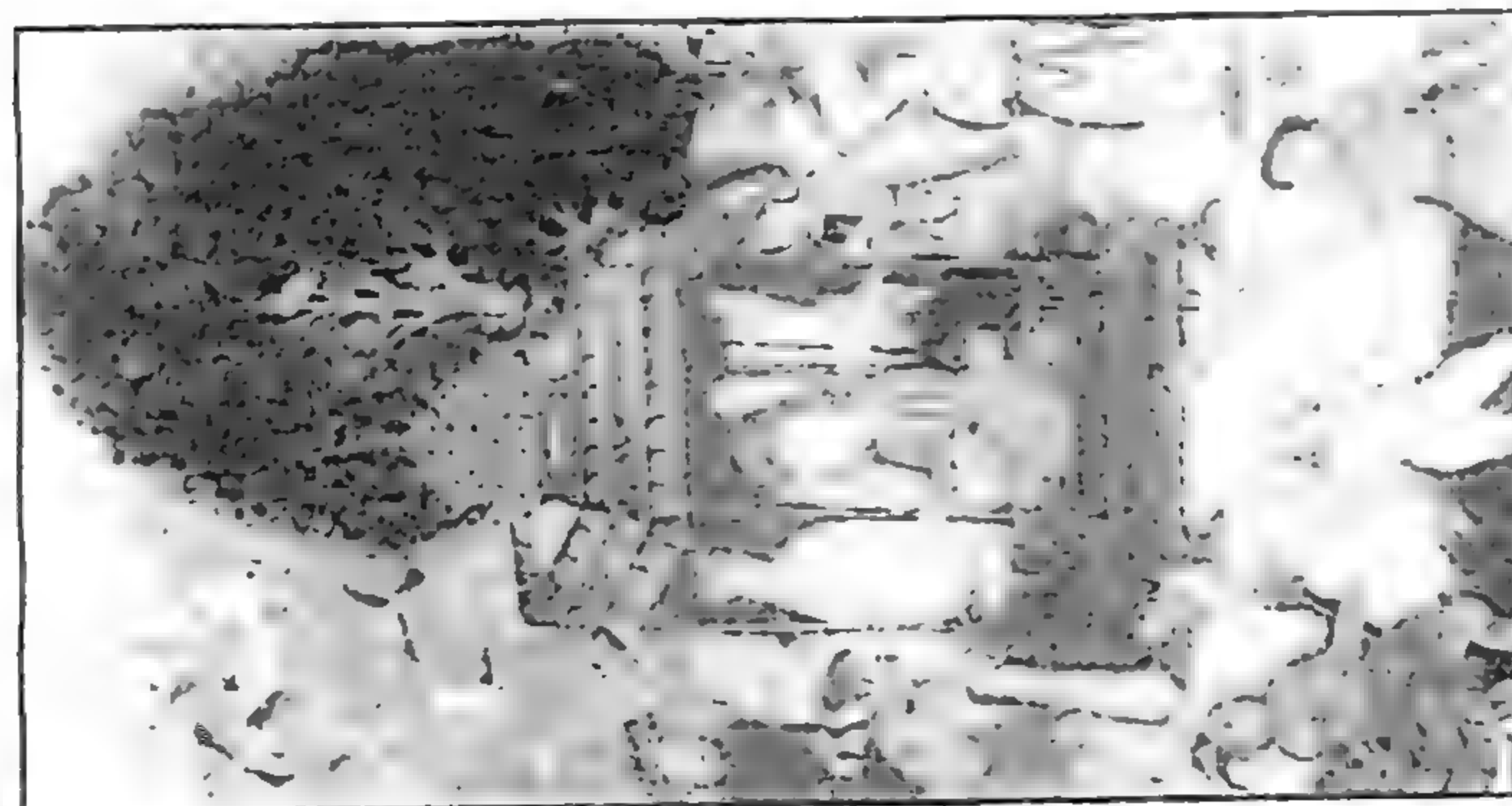
لوحة ١١٤: صورة شخصية للمصور  
تيو داس في مرحلة متقدمة من العمر  
(متحف الدولة برلين)



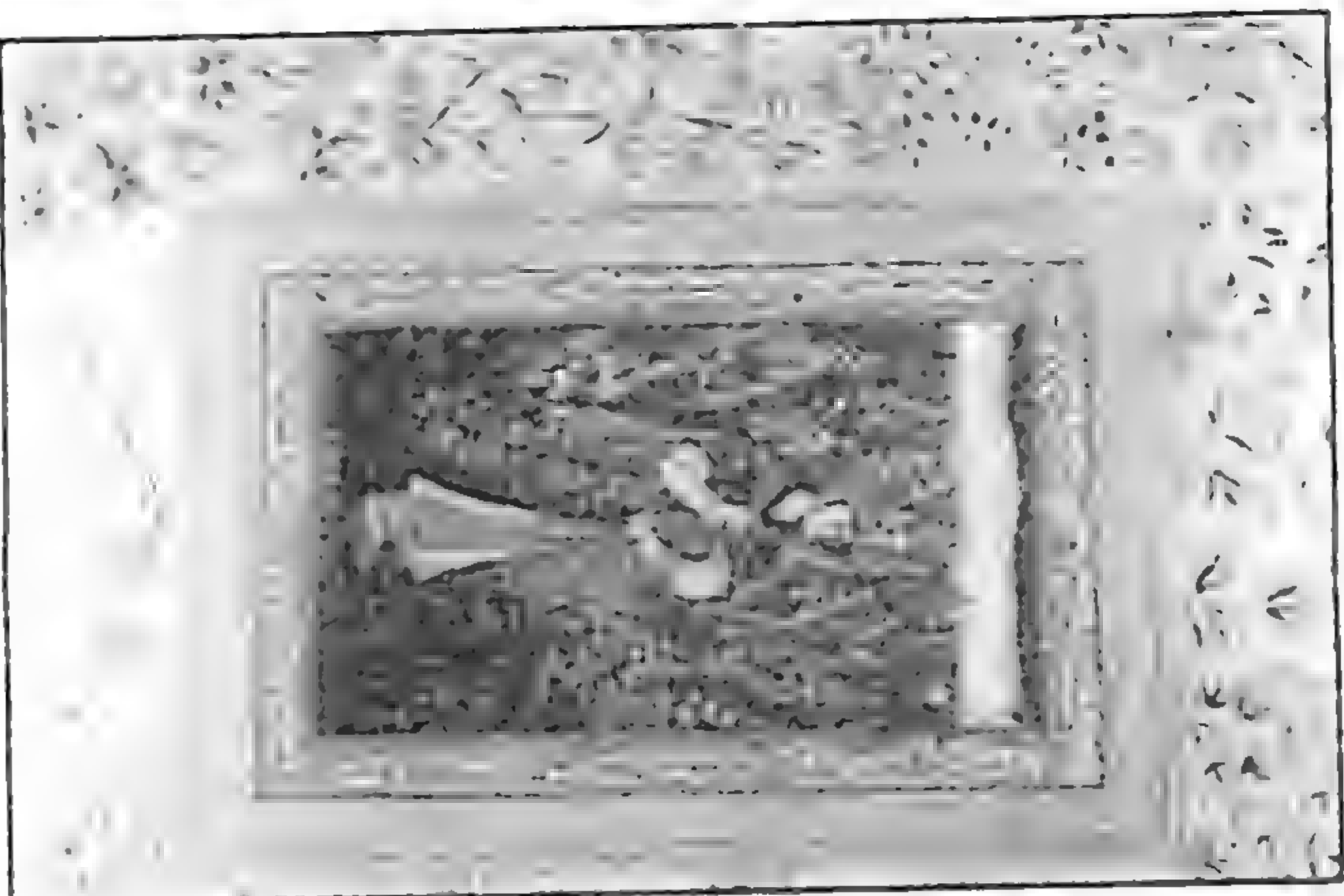
لوحة ١١٧: فارس على فيل من توقيع  
كيسوداس (مجموعة خاصة أمستردام)



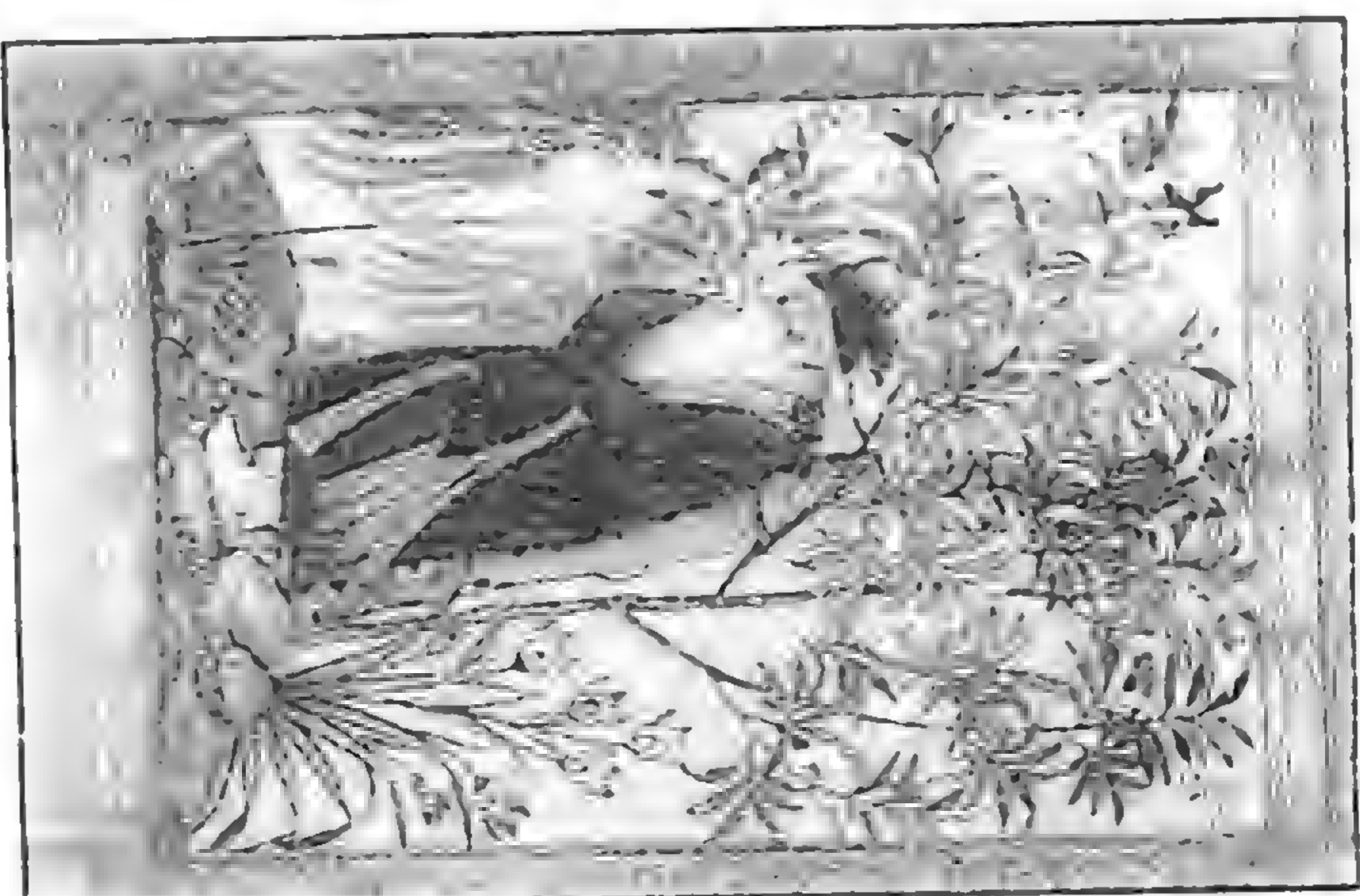
لوحة ١١٨: معركة حربية بين جيشين  
من توقيع بسوان (متحف فيكتوريا  
والبرت)



لوحة ١١٩: الملك سليمان في بلاطه من  
عمل ميرزا غلام (Walters Art)



لوحة ١٢٢ : صورة شاب عليها توقيع  
فروخ بيك (مكتبة شمس الدين بيلن)



لوحة ١٢١ : صورة ملاكيد السن (رجل  
دين) عليها توقيع فروخ بيك (فيكتوريا  
والبرت)



لوحة ١٢٠ : صورة شاب يشرب  
عليها توقيع غلام (متحف لوس  
أنجلوس)





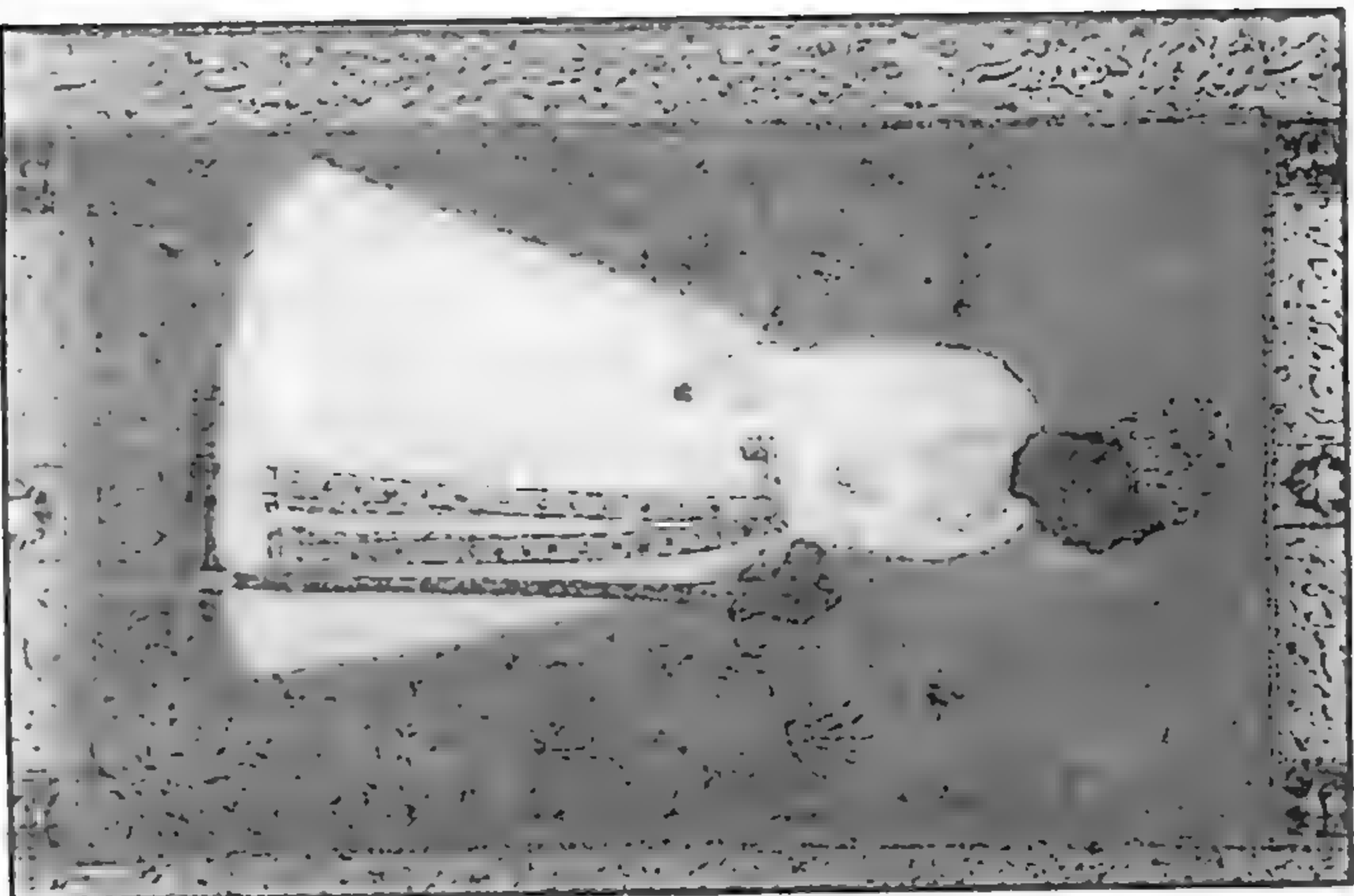
لوحة ١٢٥ : جهازجير يستمع إلى  
وزيره من نوقيع متوهر (متحف  
الترابوليتان بنيويورك)



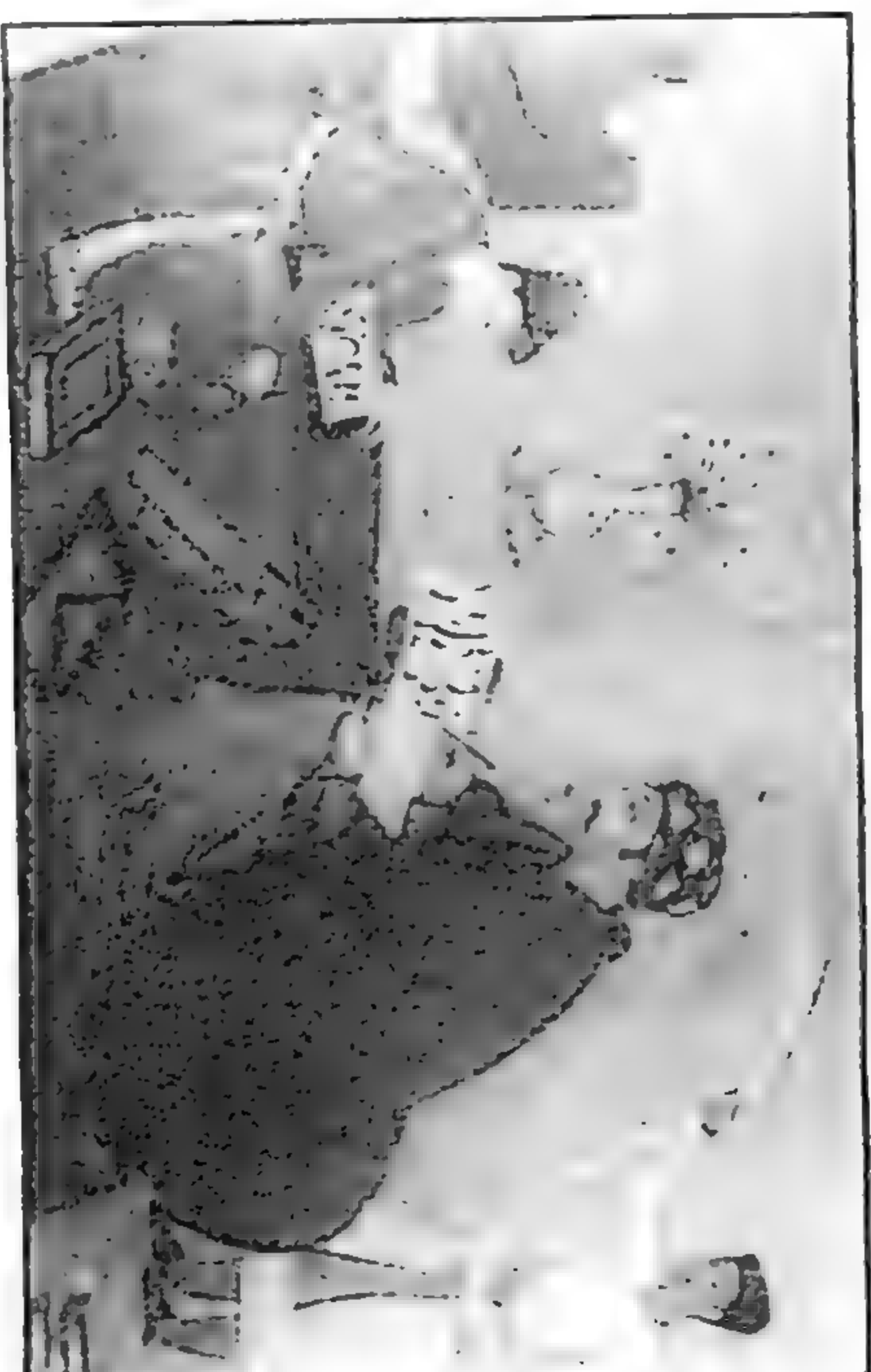
لوحة ١٢٤ : أخذ الأمراء برور باسكا  
عليها نوقيع المصور مسكين (مجموعة  
خاصة)



لوحة ١٢٣ : رجل وزوجته من نوقيع  
مسكين (مجموعة خاصة)

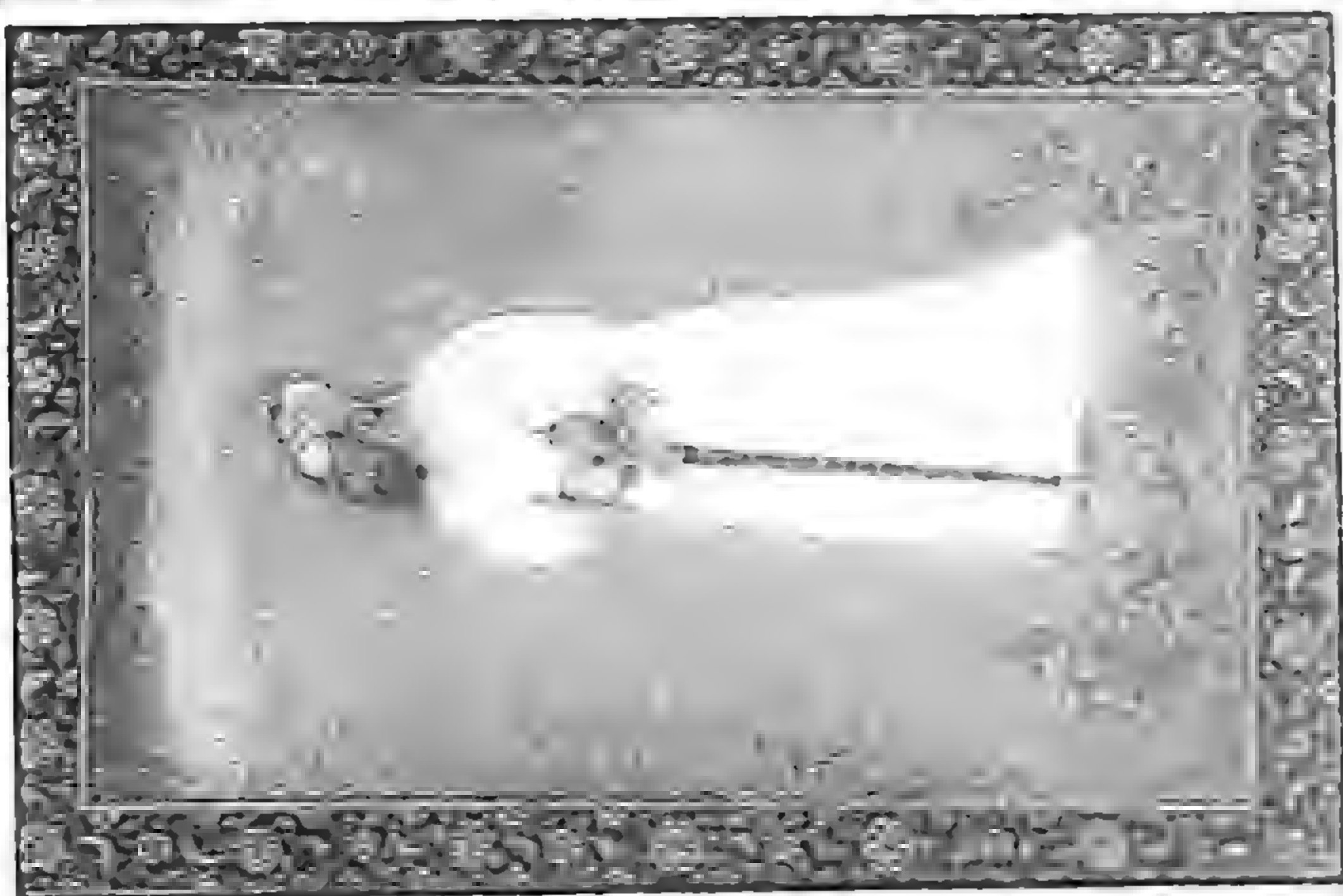


لوحة ١٢٧ : صورة شخصية لجان رى  
الدكن توقيع المصور هاشم (نيويورك)



لوحة ١٢٦ : المصور منوهر والخطاط  
محمد حسن من توقيع منوهر (مكتبة  
مكتب الهند بلندن)





لوحة ١٢٨ : صورة شخصية للأميرة  
عادل شاه من توقيع المصور هاشم  
(متحف ميونيخ)



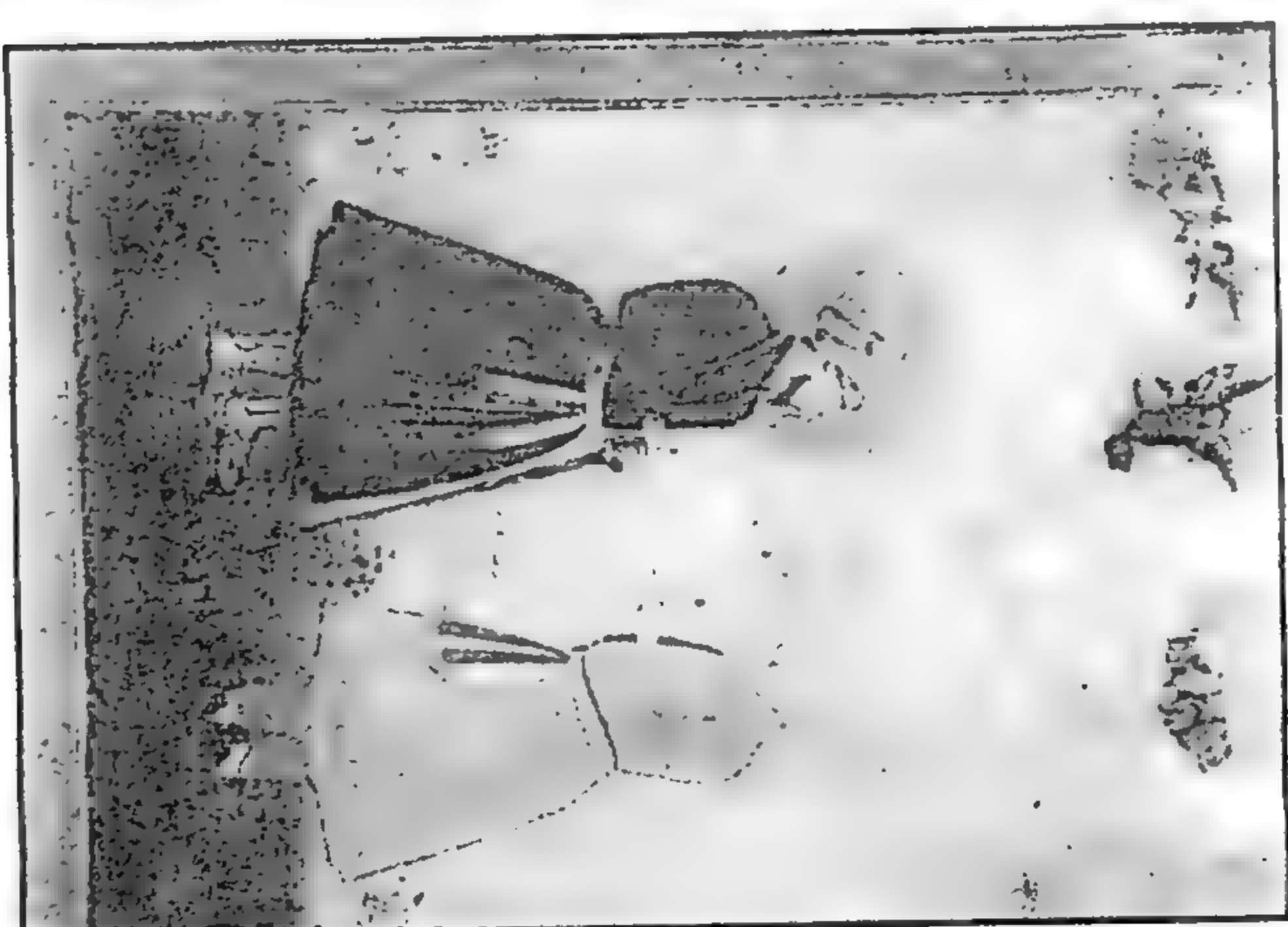
لوحة ١٢٩ : صورة الأمير سليم عليها  
توقيع المصور بشتر (متحف فيكتوريا  
والكرت بلندن)



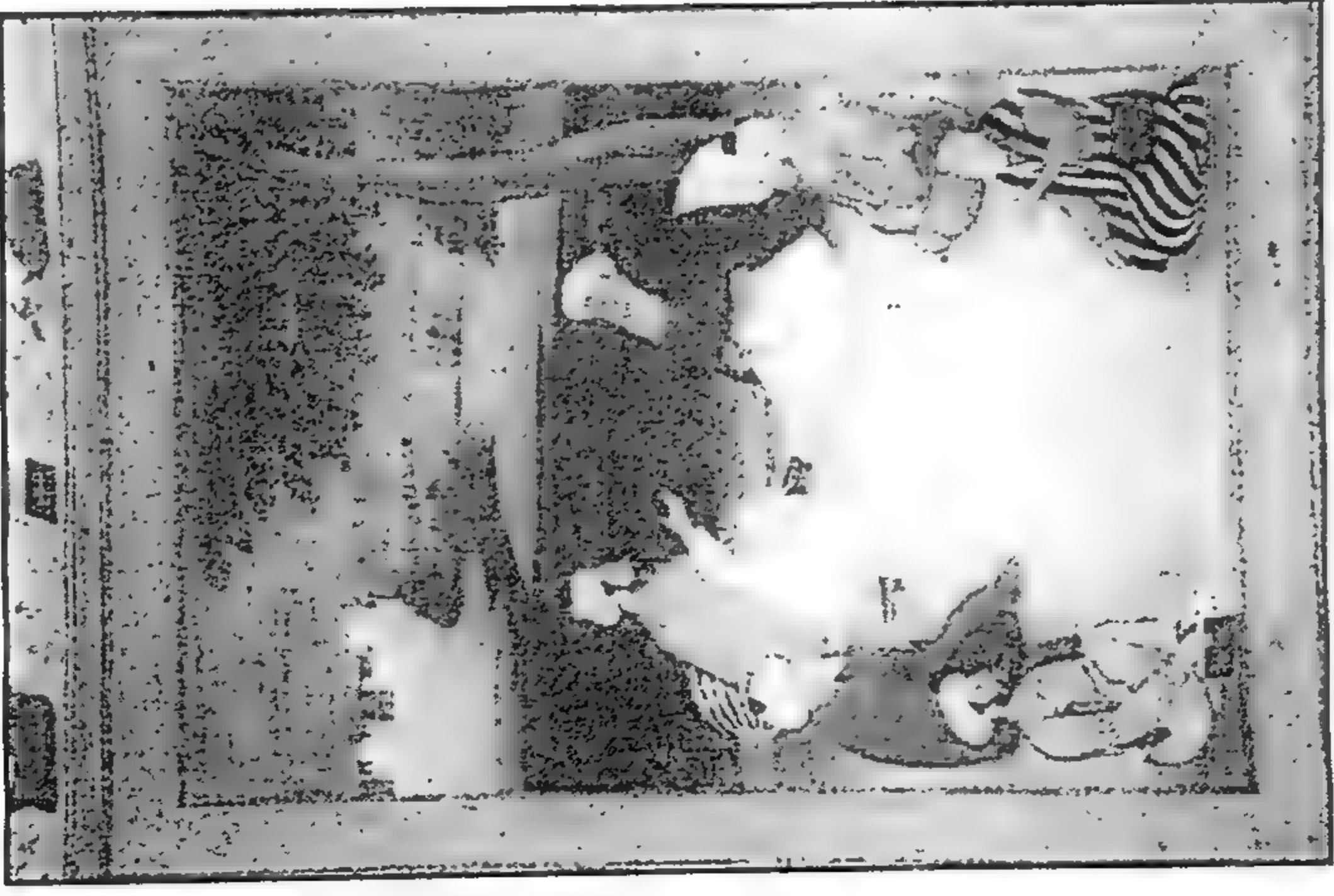
لوحة ١٣٠ : اثنان من الأمراء يتحدثان  
عليها توقيع بشتر (لوس أنجلوس)



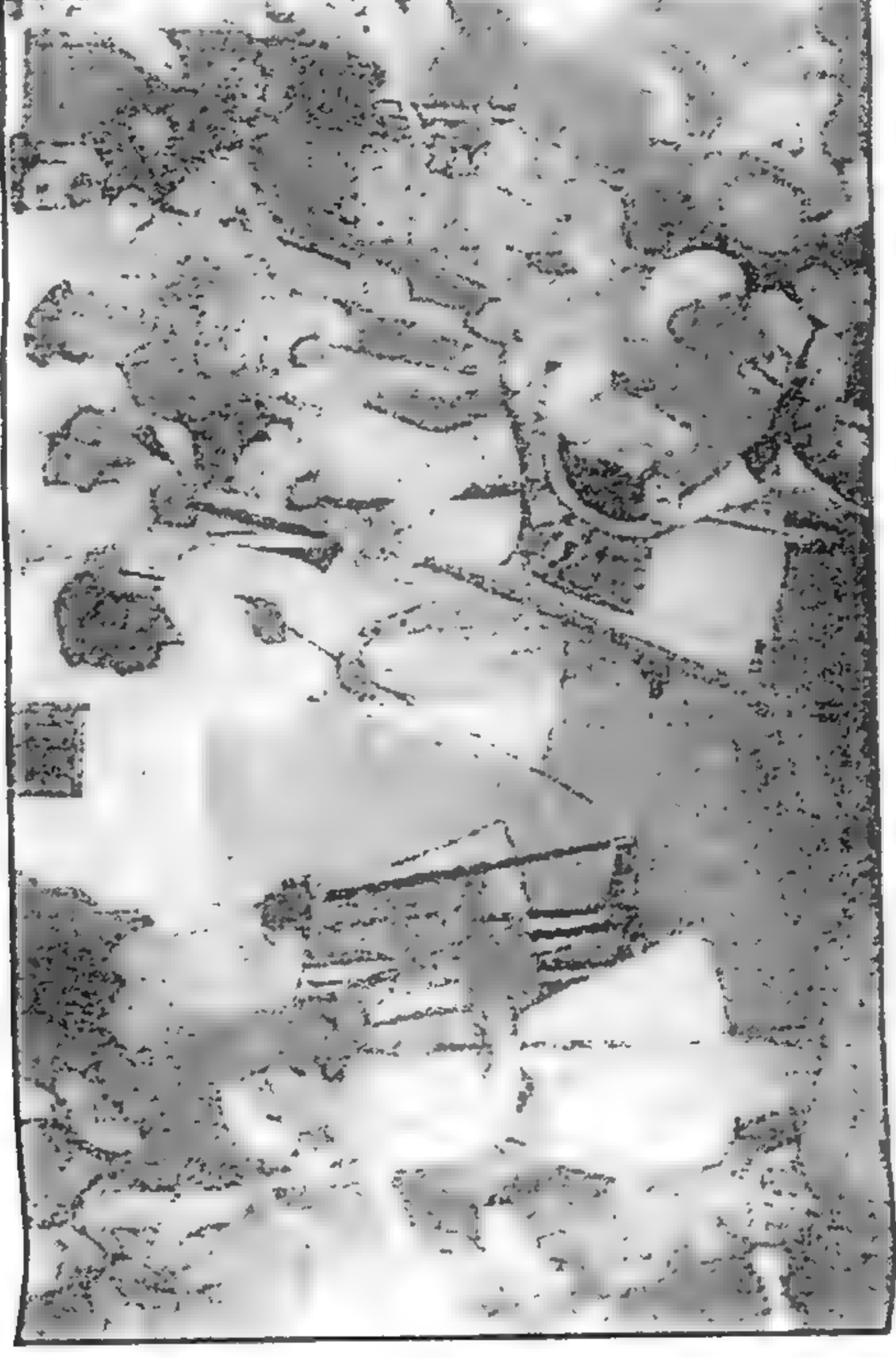
لوحة ١٣٢ : الأمير سليم مع رجل دين  
عليها توقيع بشتر (شستر بيتي دبلن)



لوحة ١٣١ : شاه جهان يتحدث إلى  
عساف خان عليها توقيع المصور بشتر  
(واشنطن)



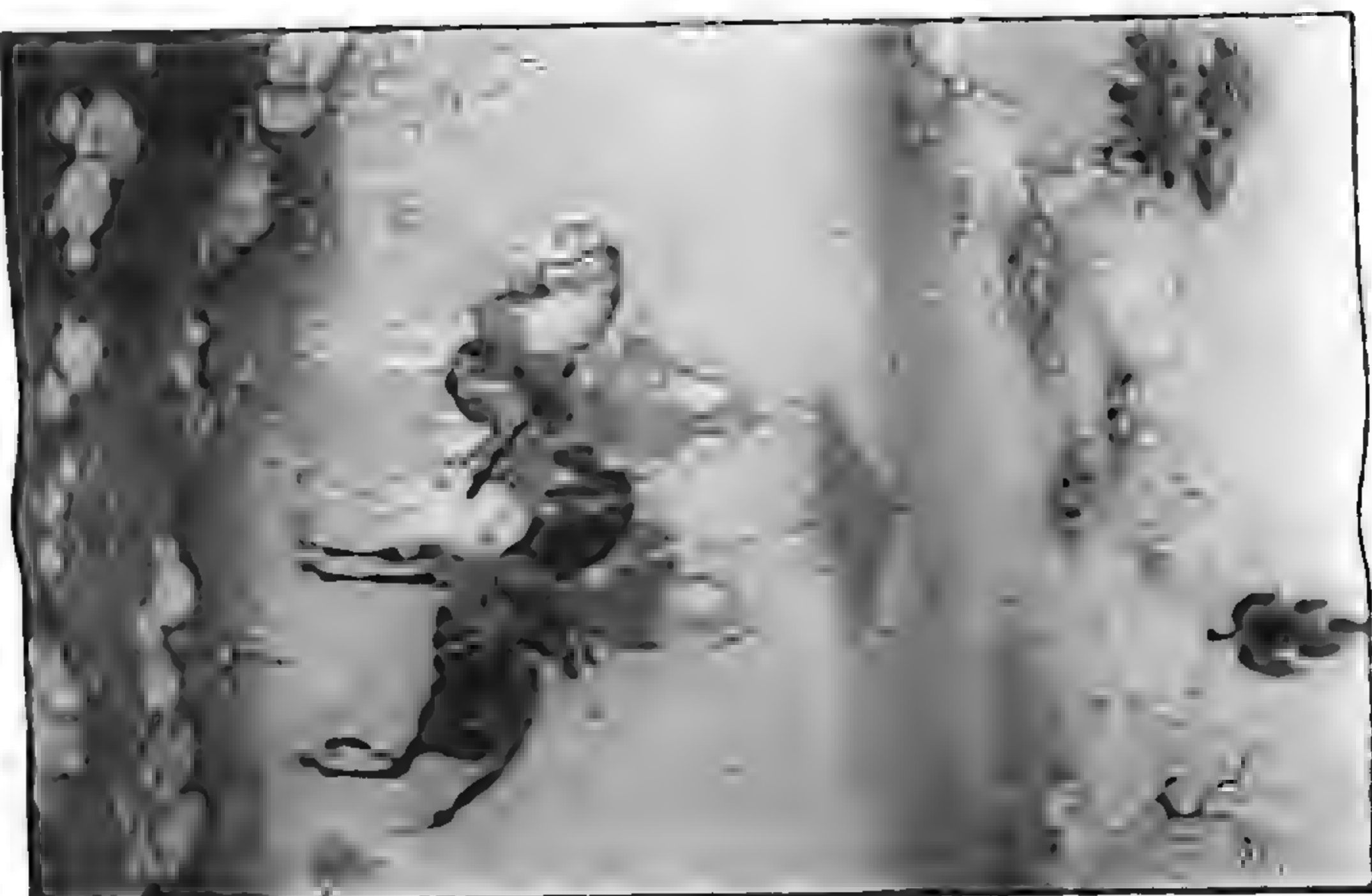
لوحة ١٣٤ : مجموعة من النساء عليها  
توقيع أبو الحسن (متحف سان دايغو  
للفن)



لوحة ١٣٣ : جهانجير يطل على الناس  
من نافذة توقيع نادر الزمان أبو الحسن  
(مجموعة أغاخان)



لوحة ١٣٧ : أحد الأمراء يزور ناسكا  
عليها توقيع المصور جفردهن (متحف  
لوس أنجلوس)



لوحة ١٣٦ : نعيمور على حصانه عليها  
توقيع جفردهن (متحف فيكتوريا  
والبرت)



لوحة ١٣٥ : شاه جيهان في جولة على  
حصانه مع داراشيكو (متحف فيكتوريا  
والبرت)





لوحة ١٣٨ : مجلس أحد العراقيين عليها  
توقيع جفر دهن أليوم شاه جيهان  
(باريس)



لوحة ١٣٩ : أحد الأمراء مع زوجته عليها  
توقيع جفر دهن (شستر بيتي - دبلن)

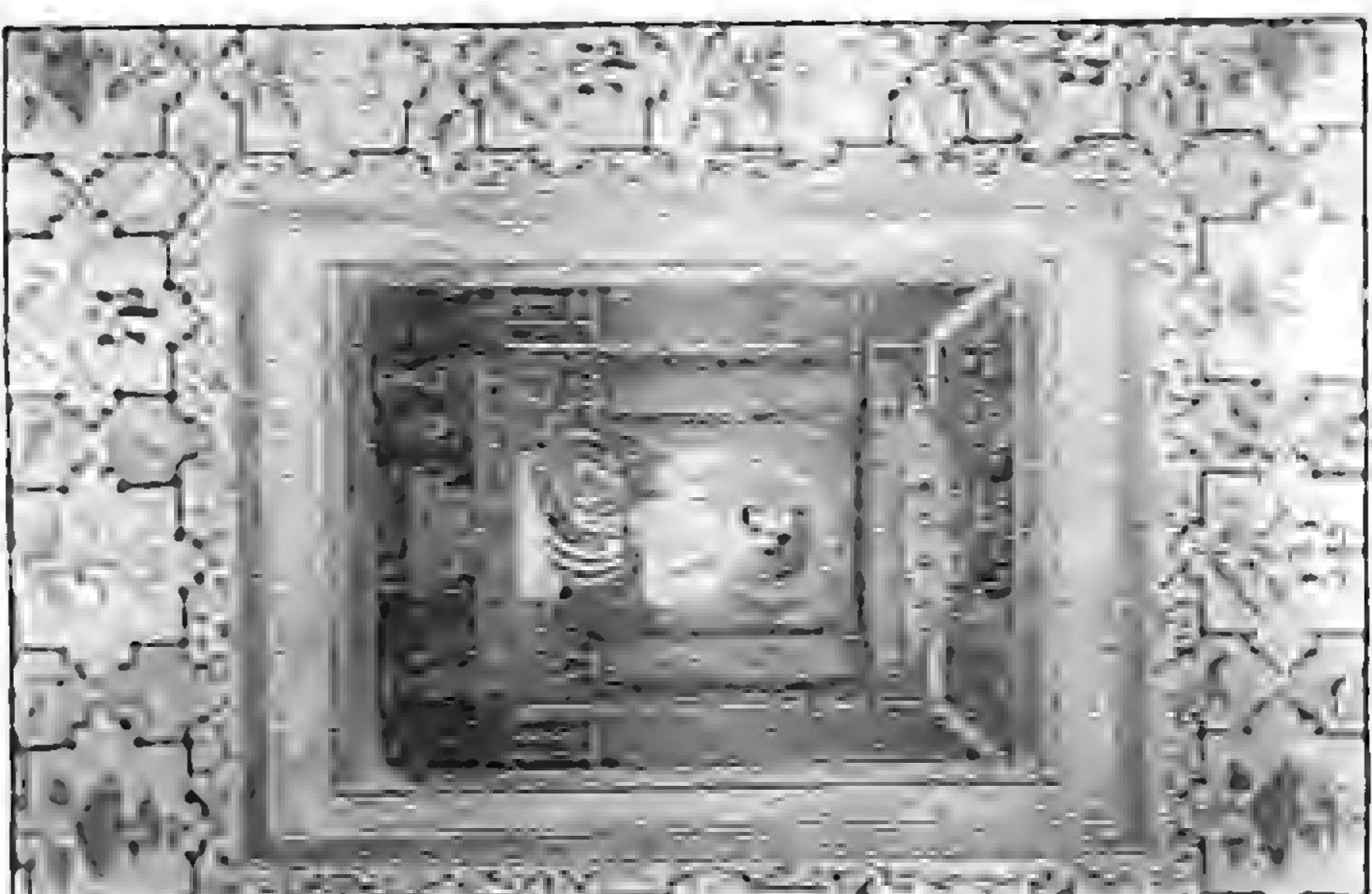


لوحة ١٤٠ : جهانجير يلعب مع نساء  
بلاطه عليها توقيع جفر دهن  
(شستر بيتي - دبلن)

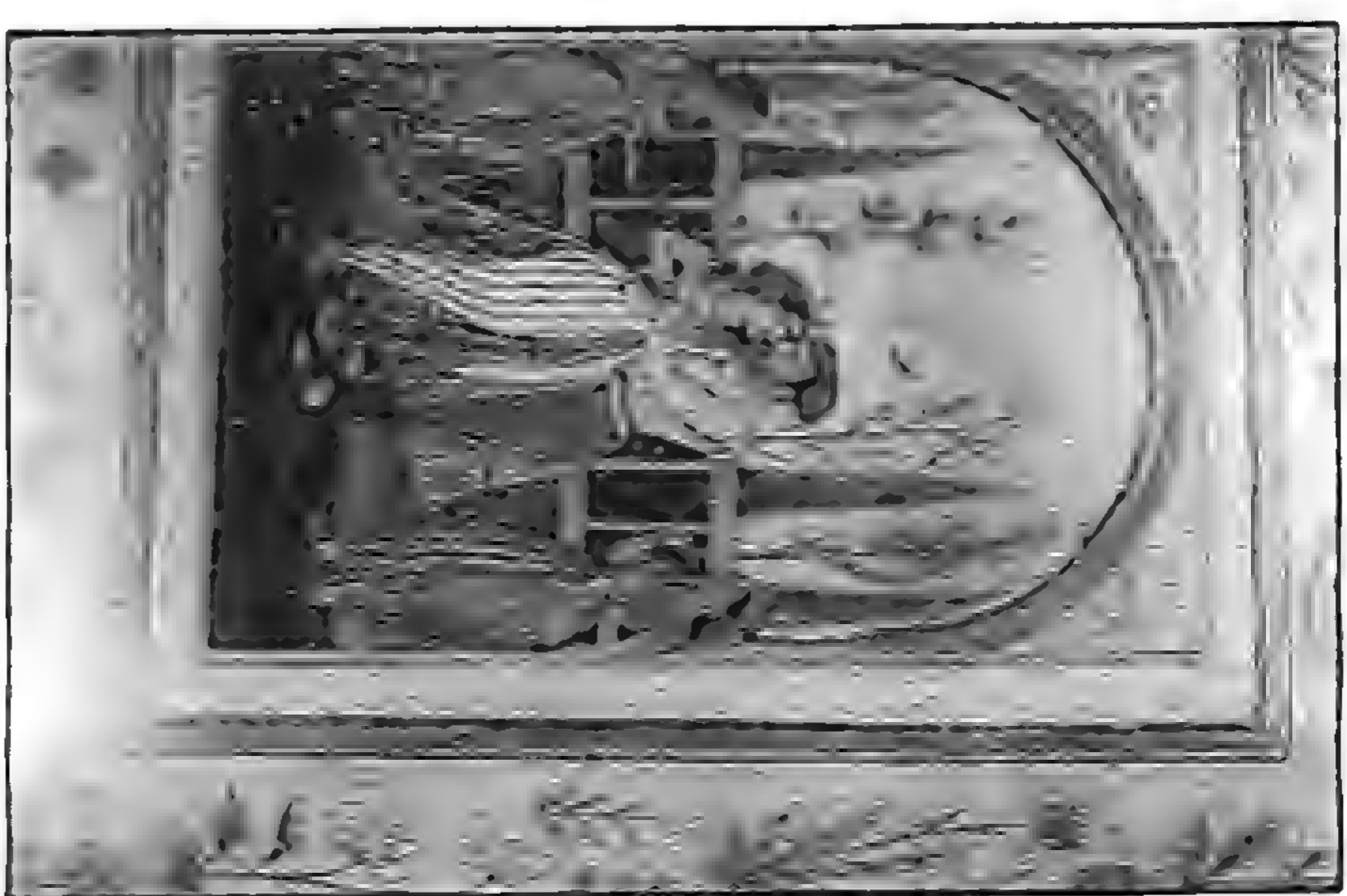




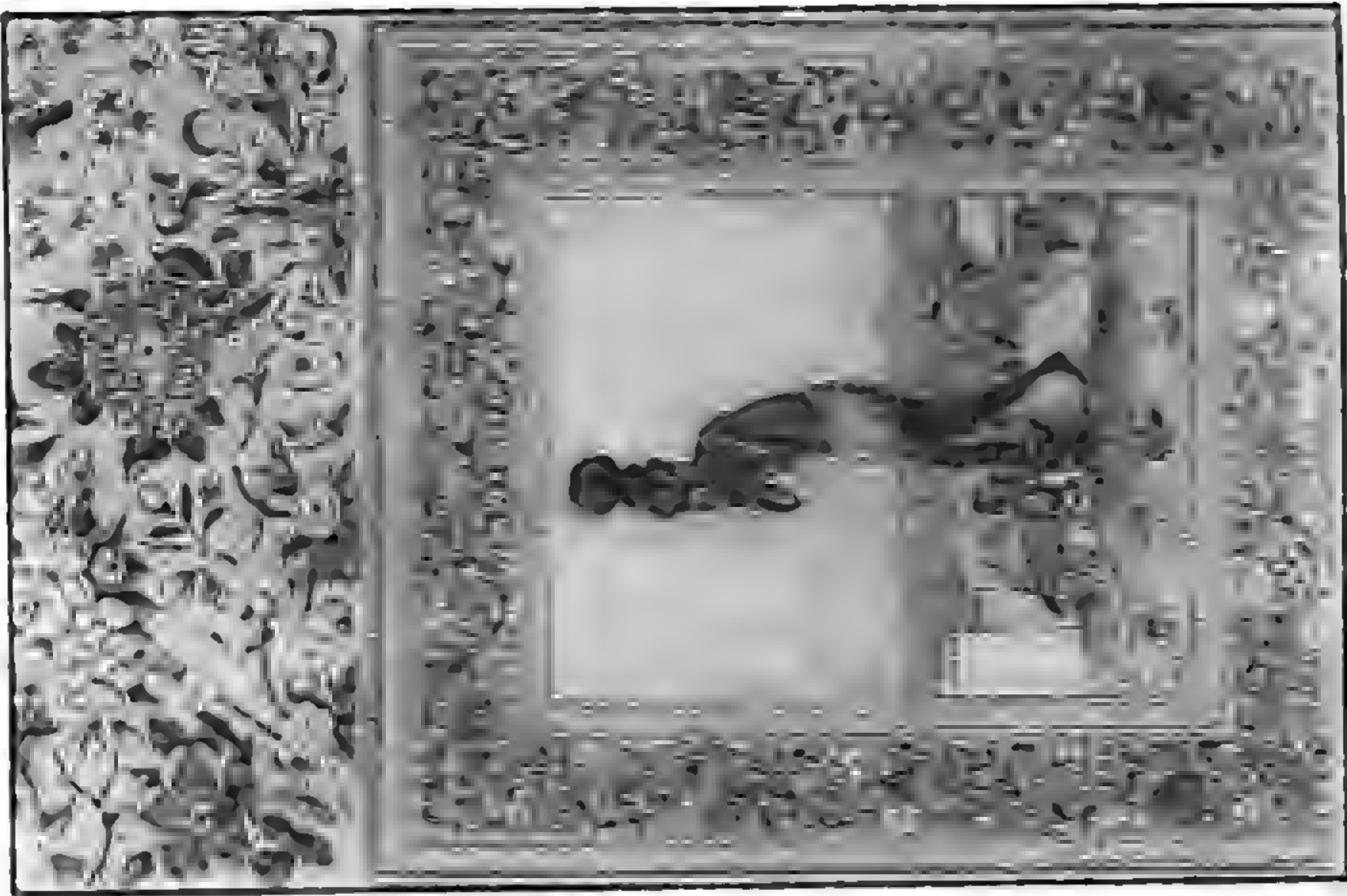
لوحة ١٤٣ : شيخ حسن جامي عليها  
توقيع جفردهن (باريس)



لوحة ١٤٢ : شاه جهان علي عرشه  
عليها توقيع جفردهن (متحف جامعة  
كمبريدج)



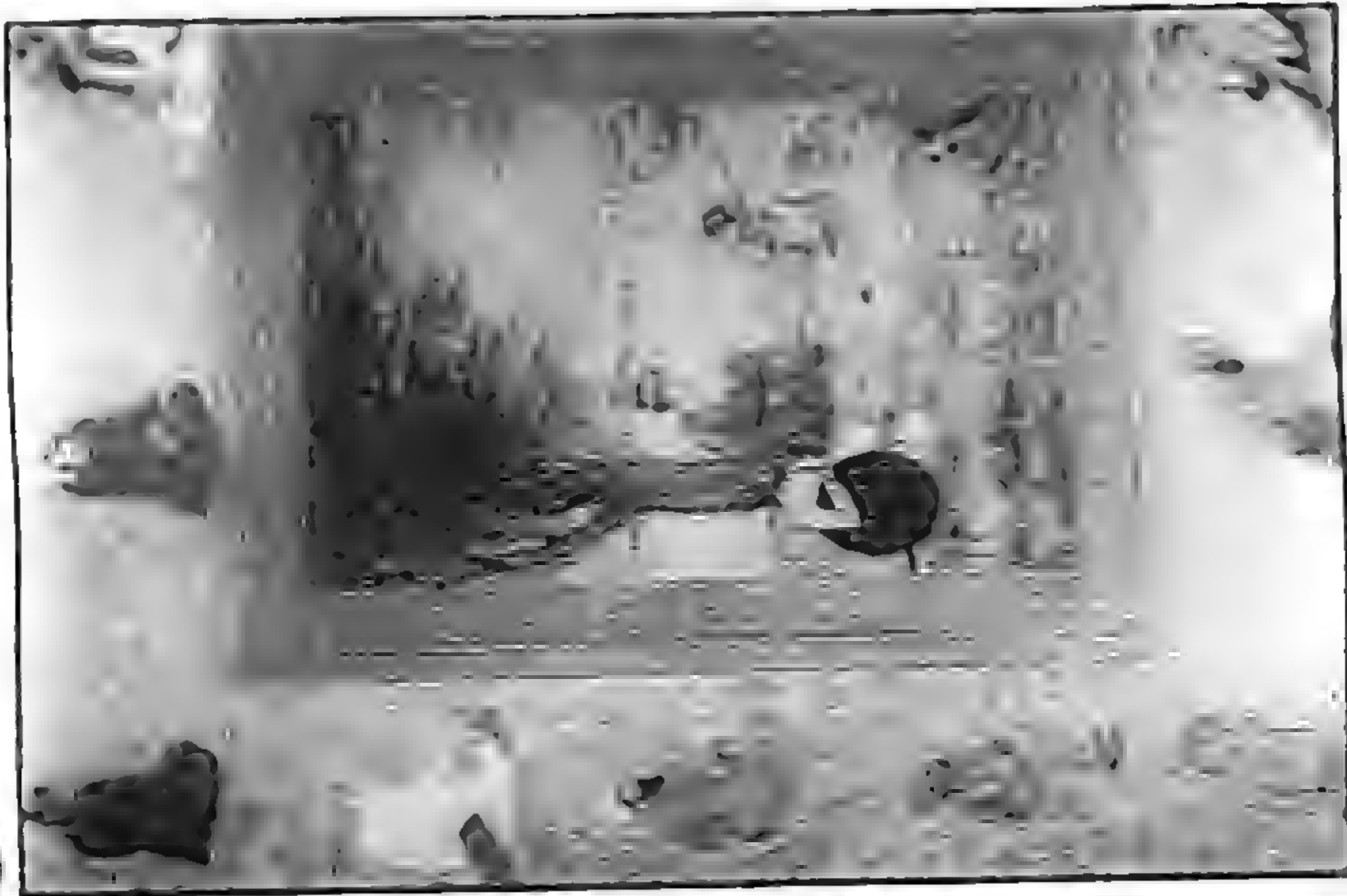
لوحة ١٤١ : شاه جهان مع إحدى  
محققاته عليها توقيع جفردهن  
(المتروبوليتان بنيويورك)



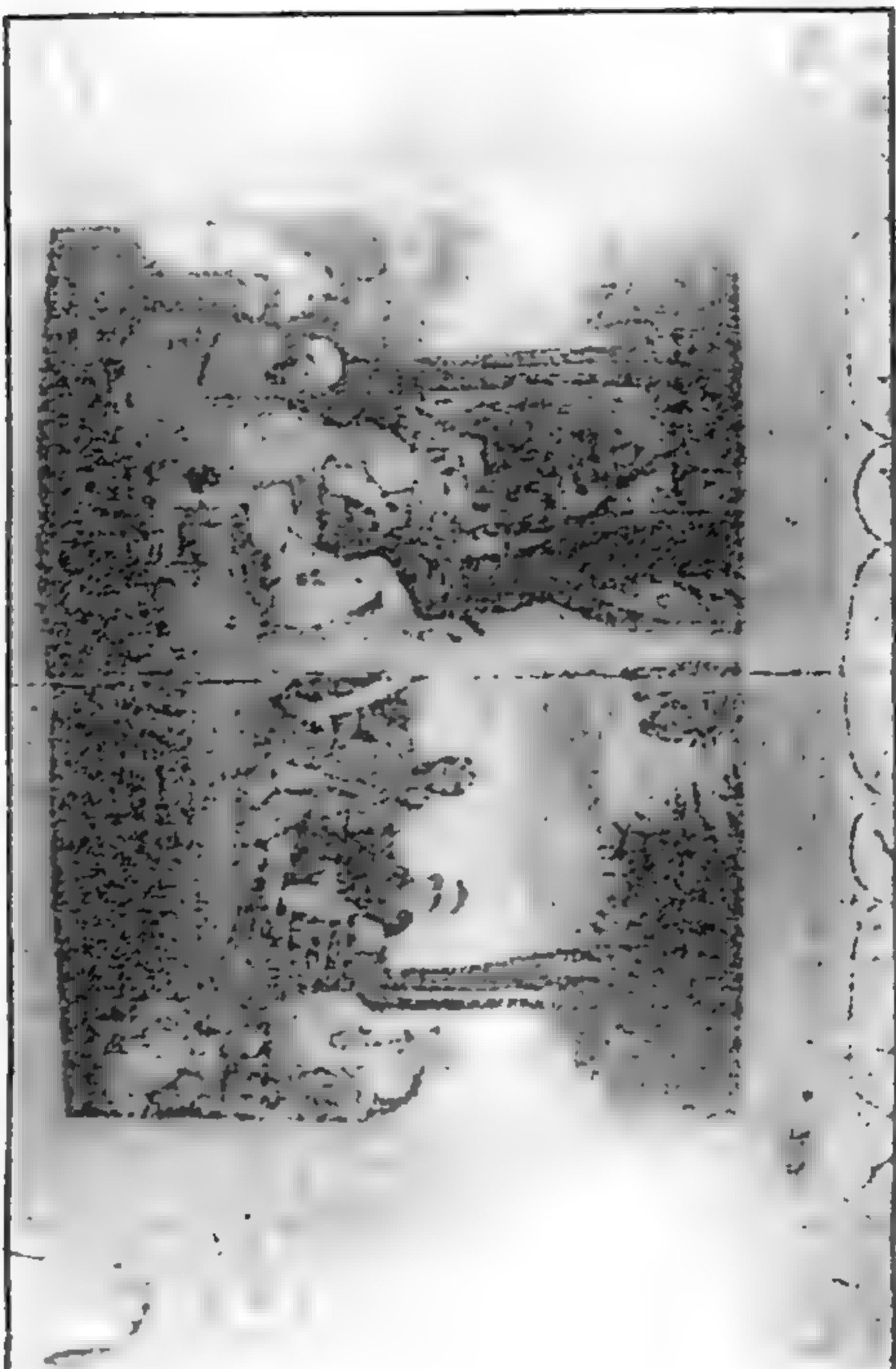
لوحة ۱۴۴: صورة مجمون عليها توقيع  
جفردهن (مجموعة خاصة)



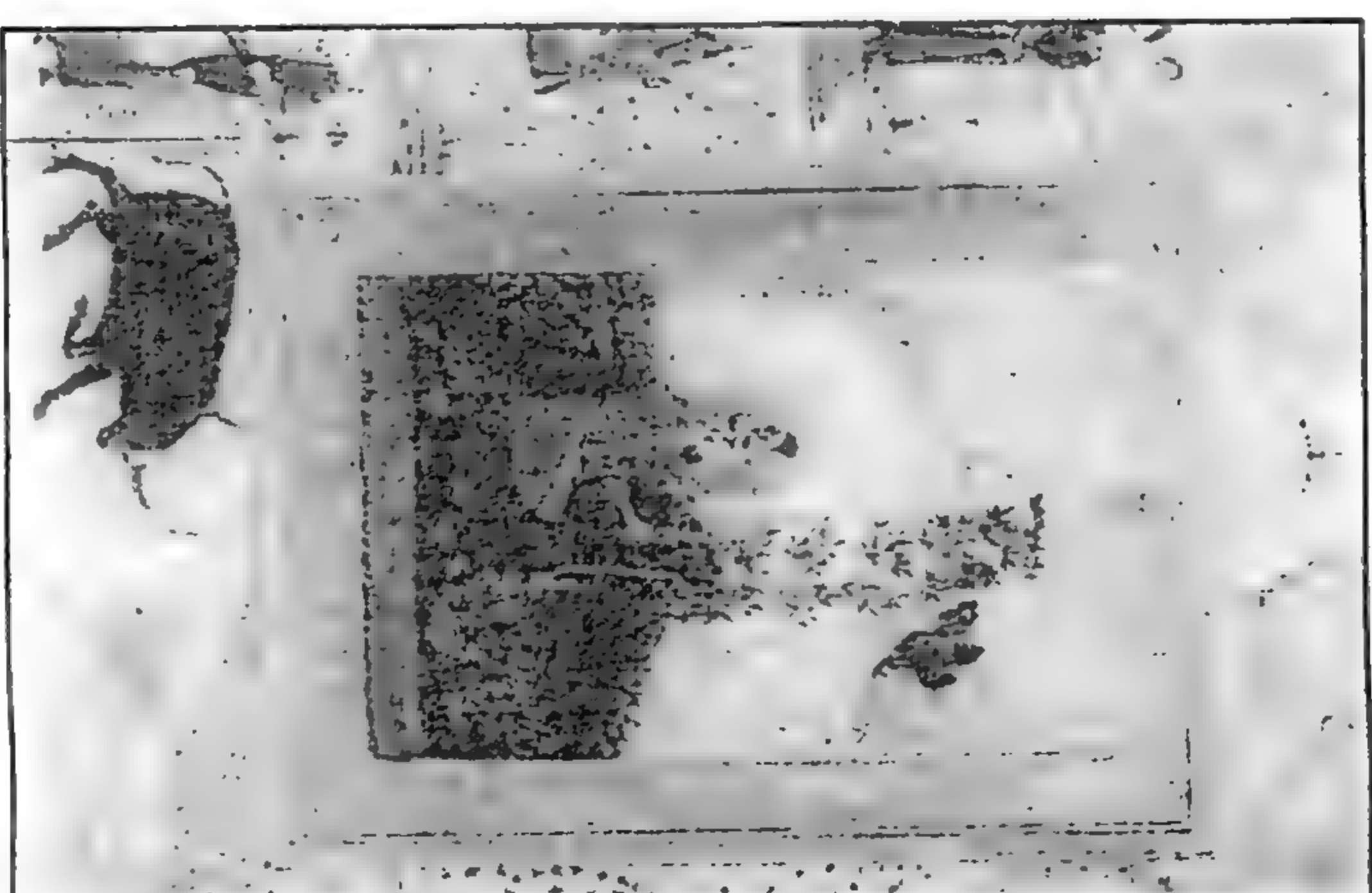
لوحة ۱۴۵: مجمون لیلی من البوم شاه  
جیهان عليها توقيع جفردهن  
(شستر بیٹی - دہلن)



لوحة ۱۴۶: محارب یزور درویشا عليها  
توقيع جفردهن (شستر بیٹی - دہلن)



لوحة ١٤٨ : مجموعة من الجنود تحت  
شجرة عليها توقيع بياج (شستر بيتي  
- دبلن)



لوحة ١٤٧ : همايون يجلس في منظر  
طبيعي عليها توقيع بياج (مجموعة  
خاصة بواشنطن)



## ثالثا الصور الملونة







الوحة ٢ : صورة شخصية للإمبراطور يابر ( مجموعة خاصة )



لوحة : صورة شخصية للإمبراطور، أكبر جالساً ( المتحف البريطاني )



لوحة ٢٦ : صورة شخصية للإمبراطور جهانجير واقفاً ( مكتبة الفن ببرلين الغربية )



لوحة ٣٥ : صورة تجمع بين ثلاثة أياطرة ( مكتبة شترينسكي دبلن )



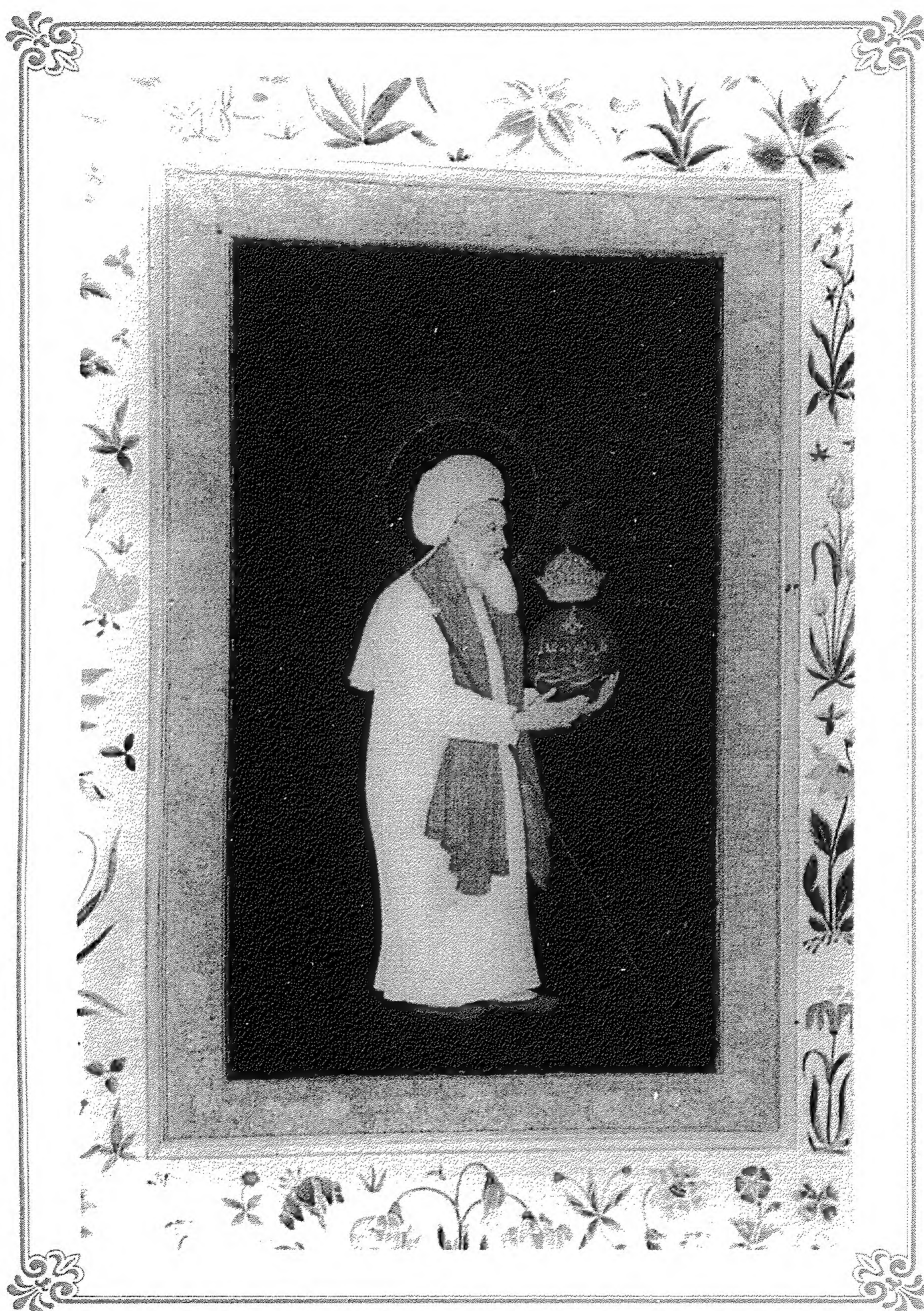


لوحة ١٤ : صورة شخصية لـشاه جهان ( مكتبة الفن ببرلين )



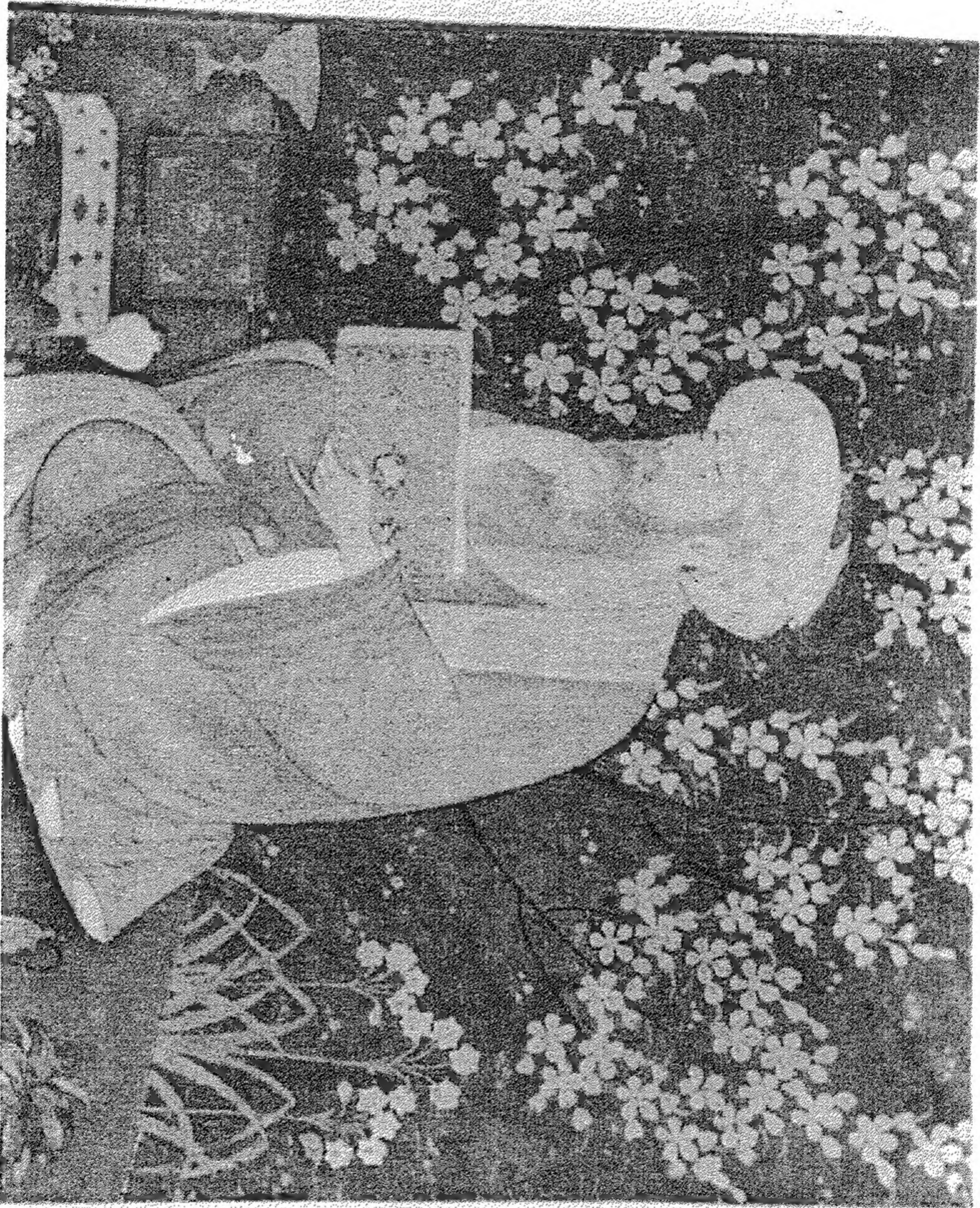
لوحة ٦١ : صورة نصفية شخصية للإمبراطور داراشيكو ( متحف برلين )





لوحة ٧٩ : صورة شخصية لرجل دين ( مكتبة شسترييتى دبلن )





لوحة ٩٠ : صورة شخصية لشاعر أو كاتب جالس في حديقة ( متحف الفنون بوسطن )







## هذا الكتاب

### - الكتاب:

- \* أول عمل باللغة العربية متكامل عن موضوع الصور الشخصية في المدرسة المغولية الهندية.
- \* أول عمل باللغة العربية يلقي الضوء على الجوانب الفنية لحياة أباطرة المغول في الهند كرعاة للفنون في هذا الجزء من العالم.
- \* أول عمل باللغة العربية يربط بين الدراسات الفنية والدراسات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بهدف إلقاء الضوء على الفترة الإسلامية في الهند.
- \* اهتم هذا الكتاب بنشر عدد ضخم من الصور الشخصية المغولية الهندية لأول مرة.

### - المؤلفة:

- \* حصلت على ليسانس الآداب من جامعة القاهرة قسم الآثار المصرية ١٩٧٣ م.
- \* دبلوم الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٩١ م.
- \* ماجستير في الآثار الإسلامية - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٩٩ م (عن الصور الشخصية في العصر المغولي).
- \* مقيدة بدرجة الدكتوراه في الآثار والفنون الإسلامية في موضوع «تسليات البلاط وحياة الشعوب في التصوير المغولي الهندي».
- \* لها خبرة كبيرة في العرض المتحفي.
- \* اشتركت في ترميم القطع الضخمة من السجاد الأثري الهندي والإيراني وكذلك النسيج القبطي في متحف الدولة ببرلين دالم دورف جمهورية ألمانية فيما بين ١٩٧٥ م - ١٩٨١ م.
- \* القيام بالتدريس العملي لطلبة قسم الترميم بكلية الآثار في مجال ترميم النسيج والسجاد.
- \* عمل باب «ببليوجرافيا مختارة» باللغتين العربية والإنجليزية لمجلة مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية بجامعة الكويت ١٩٩٥ م - حتى الوقت الحالي.
- \* إعداد وتصنيف الكشاف التحليلي للسنوات ١٩٩٣ م - ١٩٩٥ م لمجلة دراس الجزيرة العربية بجامعة الكويت ١٩٩٧ م.
- \* إعداد وتصنيف وإخراج كتاب «كشاف السنوات العشرين لمجلة دراسات الخليج العربية ١٩٧٥ م - ١٩٩٥ م نشر في الكويت ١٩٩٨ م.
- \* تشغل وظيفة مدير إدارة المكتبات - كلية الآثار - جامعة القاهرة ١٩٨٨ م -
- \* مدير مكتب مديرة مركز دراسات الخليج والجزيرة العربية بجامعة الكويت.

الناشر



دار النشر للجامعات - مصر

ص.ب ١٣٠ محمد فريد ١١٥١٨ - القاهرة - تليفاكس: ٤٥٠٢٨١٢

Bibliotheca Alexandrina



0416188